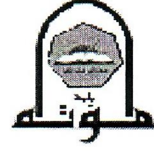


جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

توظيف التُراث في الموشَّحات الأندلسيَّة

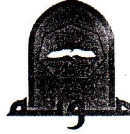
إعــداد الطالب
رافع محمد سلامة الكساسبة

إشراف
الدكتور فايز القيسي

رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليـــا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير
في الأدب قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة، 2006

بسم الله الرحمن الرحيم



MUTAH UNIVERSITY
Deanship of Graduate Studies

جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

نموذج رقم (14)

إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب رافع محمد الكساسبة الموسومة بـــ:

توظيف الموروث الثقافي في الموشحات الأندلسية

استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في **اللغة عربية.**

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
د. فايز عبدالنبي القيسي		2006/8/9	مشرفاً ورئيسا
أ.د. صلاح محمد جرار		2006/8/9	عضواً
أ.د. سمير محمود الدروبي		2006/8/9	عضواً
د. يوسف عواد القماز		2006/8/9	عضواً

عميد الدراسات العليا

أ.د. أحمد القطامين



MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
e-mail: dgs@mutah.edu.jo sedgs@mutah.edu.jo
http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm

مؤته – الكرك – الاردن
الرمز البريدي :61710
تلفون :03/2372380-99
فرعي 5328-5330
فاكس 03/2 375694
البريد الالكتروني
الصفحة الالكترونية

الإهداء

إلى مَنْ علّمني أن أكونَ عِصامياً...والدي.

إلى نبع الحنّان الذي لم ينضب...والدتي.

إلى إخوتي وأخواتي.

إلى روح أخي الذي لم تلده أمّي ..عمر مفلح الكساسبة ..على روحه الطــاهرة رحمة وسلام.

إليهم جميعاً أهدي هذا الجهد المتواضع.

رافع الكساسبة

شكر وتقدير

أتقدّم بجزيل الشكر لأستاذي الفاضل الدكتور فايز القيسي على ما أحاطني به من اهتمام ورعاية طيلة مراحل عملية البحث والدراسة، كما أتقدّم بالشكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة الأفاضل: أ.د.صلاح جرّار و أ.د سمير الدروبي، والدكتور يوسف القمّاز على تفضلهم بقبول مناقشة هذه الرسالة وتحمّل عبء دراستها، وجزاهم الله عزّ وجلّ خير الجزاء وعظيم الثواب.

رافع الكساسبة

فهرس المحتويات

المُلخّص

توظيف التراث في الموشحات الأندلسية

رافع محمد الكساسبة

جامعة مؤتة، 2006م

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن ظاهرة توظيف التراث الثقافي في الموشحات الأندلسية، وبيان قدرة الوشاحين على استحضار هذا التراث الثقافي وتطويعه لشروط هذا الفن المُستَحدَث معنى ولغةً وإيقاعاً وبناءً فنيّاً.

وقد عرض الفصل الأول الثقافة المتعددة الجوانب للوشاحين وتناول الفصل الثاني توظيف التراث الديني القرآني والنبوي والفقهي والصوفي، أما الفصل الثالث فقد تناول توظيف التراث الأدبي المشرقي والأندلسي، وبيّن الفصل الرابع أثر التراث الثقافي في لغة الموشحات وصورها الفنية ومضامينها وأوزانها.

وقد أظهرت الدراسة أنّ استدعاء التراث الثقافي اتّخذ أشكالاً وألواناً متعددة كالاقتباس والتضمين والتلميح والإشارة إلى ما شابه من المخزون الثقافي، بحيث تندمج هذه النصوص التراثية مع النص الجديد وتندغم فيه.

كما أظهرت أنّ الموشّحات كانت نصوصاً إبداعية جديدة لها هويتها وشخصيتها المُميّزة.

Abstract

The employment of heritage in andalusian muwashshahs

Rafi' Mohammad al-Kasasbeh

Mu'tah University, 2006

The Andalusian writers of Muashshahs show a profound knowledge of the Qur'an, the Hadith, jurisprudence, Sufi, aphorisms, and proverbs, historical allusions, as well as old Arab poetry.

This work offers a study of employment of a wide extent of knowledge which can be discerned in all aspects of Andalusian writers of Muwashshahs.

The work comprises four chapters and conclusion. The first chapter provides an overall view of the Andalusian writers of Muwashshah's cultural background.

The second chapter deals with the employment of religious texts, such as Qur'anic verses, Prophetic traditions and Sufi.

The third chapter highlights the employment of Andalusian and eastern literary productions.

The fourth chapter gives an analysis of the main impact of the employment of heritage on the artistic linguistic features of Muwashshah's themes and prosody.

The major conclusion is that the Andalusian writers of Muwashshah employed old eastern and Andalusian expressions to indicate new perceptions and peculiar sentiments to them as Andalusian.

الفصل الأول

ثقافة الوشّاح

1.1المقدّمة:

على الرغم من أنّ الموشّح يُعدُّ فنّاً مُستَحدَثاً، وخروجاً على القصيدة العربية التقليدية، على ثلاثة مستويات هي : اللّغة والإيقاع والبناء الفنّي، إلاّ أنّ وشائج القربى بين القصيدة والموشّح قويةٌ، والقواسم المشتركة واضحةٌ، ومن ذلك أنّ الوشّاحين جروا على سُنَنِ الشعراء في توظيف مخزونهم الثقافي، والاستفادة من نصوص وأفكار أخرى سابقة لهم عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة إلى ما شابه من المخزون الثقافي، بحيث تندمج هذه النصوص مع النص الجديد وتندغم فيه.

وقد لاحظ الباحث أنّ الدارسين المحدثين لم يولوا هذه الظاهرة الأدبية العناية اللازمة، إذ شغلوا أنفسهم بدراسة الأصول والمصادر المفترضة التي استوحى منها مخترع الموشّح نموذجه المُستَحْدَث، وأغراض الموشّحات وبنائها الفني وإيقاعها الموسيقي، وطبيعة الخرجات وأنماطها المختلفة، وغير ذلك.

لهذا جاءت هذه الدراسة لتنهض بمهمّة دراسة ظاهرة توظيف التراث في الموشّحات الأندلسية، وتهدف إلى الكشف عن الروافد التي شكَّلَت مخزون الوشّاحين الثقافي، وصدى ذلك في بناء خطابهم التوشيحي، من حيث المعاني، والبناء الفنّي والمعجم اللغوي وغير ذلك. كما تسعى هذه الدراسة إلى توضيح الآليات والأساليب التي استخدمها الوشّاحون في توظيف التراث، وإلى بيان قدرتهم الفنّية على تطويع هذا التراث لمتطلبات الموشّح، الفن المُستَحدَث؛ أي المواءمة بين الآصالة الثقافية والحداثة الفنية.

وقد جاءت هذه الدراسة في مقدّمةٍ وأربعة فصول وخاتمة، تناول الفصل الأول دراسة ثقافة الوشّاح، حيث كشفت عن الروافد التراثية التي شكّلت ثقافة الوشّاح الأندلسي وأسهمت في إبداعه التوشيحي.

أمّا الفصل الثاني فقد تناول توظيف النَصّ الديني بأشكاله المختلفة، من القــرآن الكريم، والحديث النبوي، والفقه والمعرفة الصوفية، وغير ذلك في بناء الموشّحات فنّياً ومعنوياً.

واشتمل الفصل الثالث على دراسة توظيف التراثالأدبي المشرقي و الأندلسي، من شعرٍ وموشّحٍ، وأقوال سائرة وشخصيات أدبية وغيرها.

أمّا الفصل الرابع، فقد تناول أثر التراث في الموشّحات على مستوى المعـــاني والمعجم اللغوي والإيقاع والبناء الفني وغيرها.

وقد سلَكَتْ هذه الدراسة في معالجة القضايا التي اشتملت عليها مسلك المــنهج العلمي القائم على البحث والدرس والموازنة والتحليل والتعليل، والمستفيد من معطيات المنهج التاريخي والوصفي والفنّي وغيرها.

وقد أفادت هذه الدراسة من مصادرَ ومراجعَ كثيرةٍ، يأتي كتاب دار الطراز لابن سناء الملك، وجيش التوشيح للسان الدين بن الخطيب، ونفح الطيب للمقّري، وديــوان الموشّحات الأندلسية التي جمعها سيد غازي في مقدّمة تلك المصادر، فقد استقَتْ هــذه الدراسة المادة المدروسة منها، واستأنست بكثير من المعلومــات والآراء والتحلــيلات والإشارات والملحوظات النقدية التي وردت فيها.

ويأتي كتاب في أصول التوشيح لسيد غازي، وفن التوشيح لمصــطفى عــوض الكريم، والموشّحات في بلاد الشام لمقداد رحيم، والزجل فــي الأنــدلس لعبــدالعزيز الأهواني، ومقالة طراز التوشيح بين الانحراف والتناص لصلاح فضل، والموشّــحات الأندلسية بين الإبداع والاتباع لمصطفى الغديري، في مقدّمة تلك المراجع، حيث أفادت الدراسة منها كثيراً، ومن خلالها تفتّحت لهذه الدراسة آفاقٌ كثيرة انطلقت منها.

وأوردتُ في آخر هذه الدراسة ثبتاً بالمصادر والمراجع المستخدمة فــي هــذه الدراسة مرتبةً ترتيباً ألف بائياً على حسب شهرة المؤلِّف.

وبعد، فإنّي أرجو أن أكون قد أسهمت في هذا الجهد المتواضع بشيءٍ فيه خد   مة لتراثنا العربي الإسلامي في الأندلس، وإنّي لأرجو أنْ يصفح المُطّلع على هذه الدراسة عمّا فيها من قصورٍ وهناتٍ وزلاّت، والله أسأل التوفيق والسداد في القول والعمل.

2.1 مكانة الأندلسيين الأدبية:

لقد احتلّ الأندلسيون مكانةً أدبيةً رفيعةً، وإلى ذلك أشار مؤرخو الأدب الأندلسي، إذ يقول الحجاري صاحب المسهب في وصف الأندلسيين ((الأندلس عراق المغـرب، عزة أنساب، ورقة آداب، واشتغالاً بفنون العلوم، وافتتاناً في المنثور والمنظـوم، لـم تضعف لهم في ذلك ساحة، ولا قصرت عنه راحة، فما مُرَّ فيها بمِصرٍ إلا وله فيها نجوم وبدور وشموس، وهم أشهر الناس، فيما كثّره الله تعالى في بلادهم وجعله نصب أعينهم من الأشجار والأنهار والأطيار والكؤوس))[1]، ويذهب الحجاري أيضاً إلى أنّهم أئمةٌ في أوصافهم وتخيلاتهم، فيقول :((ومن وقف على أشعارهم في هذا الشأن فضّـلهم فيه على أصناف الأمّة))[2]، ويعزو الحجا ري هذا التفوق الشـعري إلـى ((أنسـابهم العربية، وبقاعهم النضرة، وهممهم الأبية))[3].

ويقول ابن بسام في وصف الأندلسيين وجزيرتهم : ((أشرافُ عـرب المشـرق افتتحوها، وسادات أبناء الشام والعراق نزلوها، فبقي النسل فيها بكل إقليم على عـرقٍ كريم، فلا يكاد بلد منها يخلو من كاتبٍ ماهر وشاعرٍ قاهر...)) [4].

ويسهب ابن حزم في وصف المكانة الأدبية والعلمية التي كـان يتصـف بهـا الأندلسيون، فيقول في أهل قرطبة : ((فكان أهلها من التمكين فـي علـوم القـراءات

---

(1) المقري،أبو العباس أحمد بن محمّد التلمساني (ت1041هـ/1631م) نفح الطيب من غصن الاندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب ، تحقيق:مريم قاسم الطويل ويوسف قاسم الطويل، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1415هـ/1995م، ج4، ص137.

(2) المقري، المصدر نفسه، ص138.

(3) المقري، المصدر نفسه، ص138.

(4) ابن بسام الشنتريني، أبو الحسن علي (ت542هـ/1147م)، **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، تحقيق: إحسان عباس،(د . ط)، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1399هـ/1979م، ق1، مج1، ص4.

والروايات، وحفظ كثير من الفقه، والبصر بالنحو والشعر واللغة والخبر والطب والحساب والنجوم، كان رحب الفناء، واسع العطن، متنائي الأقطار، فسيح المجال))[1].

وفي مجال الشعر يقول ابن حزم : ((ونحن إذا ذكرنا أبا الأجرب جعونة بن الصِمَّة الكلابي[2] في الشعر لم نباهِ به إلا جريراً والفرزدق .... ولو لم يكن لنا من فحول الشعراء إلاّ أحمد بن دراج القسطلي لما تأخر عن شأو بشار بن برد وحبيب والمتنبي....)) [3].

ويقول صاحب النفح : ((إنّ الله منّ على أهل الأندلس من توقد الأذهان، وبذلهم في اكتساب المعارف والمعالي ما عزّ وهان)) [4]، ووصفهم ابن غالب صاحب فرحة الأنفس بأنّهم حريصون على طلب العلم والعناية بالعلوم وحبّ الفصاحة في قوله : ((أهلُ الأندلس عربٌ في الأنساب والعزة، والأنفة، وعُلُوّ الهِمَم، وفصاحة الألسن ... هنديون في إفراط عنايتهم في العلوم وحبّهم فيها وضبطهم لها وروايتهم)) [5].

ونخلص من ذلك إلى أنّ المجتمع الأندلسي بما يتميز به من سماتٍ رفيعةٍ كان مجتمعاً مُلِمّاً بأصناف الثقافة والعلوم مميّزاً بالشعر والأدب.

3.1 معالم الحياة الثقافية في المجتمع الأندلسي:

لقد كان المجتمع الأندلسي مجتمعاً خليطاً من أجناسٍ متباينةٍ، مّما كان له الأثر الكبير في تشكيل الثقافة الأندلسية.

---

(1) ابن حزم الأندلسي، أبو محمد علي بن أحمد(ت 456هـ/1064م)، **رسائل ابن حزم الأندلسي**، تحقيق: إحسان عباس، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1987م، ج2، ص174.

(2) هو أبو الأجرب جعونة الكلابي كان شاعراً فارساً شجاعاً، يدعى عنترة الأندلس، لم يلحق دولة بني أمية، وهو من العرب الطارئين على الأندلس، كان يَحُلُّ بأكناف قرطبة، وجعله ابن حزم في طبقة جرير والفرزدق، انظر: ابن سعيد المغربي، أبو الحسن علي بن موسى (ت 685هـ/1286م)، **المغرب في حلى المغرب**، تحقيق: شوقي ضيف، ط3، دار المعارف، مصر 1964م، ج1، ص131-132.

(3) ابن حزم، **رسائل ابن حزم**، السابق، ج2، ص187.

(4) المقري، **نفح الطيب**، ج4، ص133.

(5) المقري، المصدر نفسه، ج4، ص133-134.

ويشير ابن خلدون إلى بداية تَكَوُّن الثقافة والتعليم في الأندلس، حيث يقول: ((وأمّا أهل الأندلس فمذهبهم تعليم القرآن والكتاب من حيث هو، وهذا هو الذي يراعونه في التعليم، إلاّ أنّه لَمّا كان القرآن أصل ذلك وأسّه ومنبع الدين والعلوم جعلوه أصلاً في التعليم. فلا يقتصرون لذلك عليه فقط وإنما يخلطون في تعليمهم للولدان روايةَ الشعر في الغالب والتَرَسُّل وأخذهم بقوانين العربية وحفظها وتجويد الخطِّ والكتاب)) (1).

إنّ قول ابن خلدون يشير إلى أن الأندلسيين كانوا ذوي ملكةٍ صاروا بها أعرف باللّسان العربي، وذلك لتفننهم في التعليم وكثرة رواية الشعر والتَرَسُّل ومدارسة العربية من أول العمر(2)، وينقل ابن خلدون قول القاضي أبي بكر بن العربي(3)، في ذلك، حيث فيقول: ((لأنّ الشعرَ ديوانُ العرب، ويدعو على تقديمه وتعليم العربيــة فــي التعليم ضرورةُ فساد اللغة، ثُمّ يَنْتَقِلُ منه إلى الحساب فَيَتَمَرَّنُ فيه حتى يرى القوانين، ثم يَنْتَقِلُ إلى درس القرآن فإنّه يتيسر عليك بهذه المقدمة.... ثم ينظر في أصول الدين، ثم أصول الفقه، ثم الجدل، ثم الحديث وعلومه)) (4).

ويبدو لنا من كلام كل من ابن خلدون وابن العربي أنّ ثقافة الأندلسيين في بدايتها كانت تعتمد على الثقافة الدينية والأدبية، فينظرون في علوم الدين بأنواعها، ثمّ الأدب من شعرٍ ونثرٍ وباقي علوم العربية، ويقودنا ذلك إلى القول إنّ الأندلسيين كانوا على اتصالٍ وثيق بالشعر العربي منذ بدء تأسيس الدولة العربية في الأندلس، وذلك لإقبالهم على دراسة الشعر الجاهلي وشعر صدر الإسلام والشعر المحدث.

---

(1) ابن خلدون، عبد الرحمن بن خلدون المغربي (ت 808هـ/1406م)، **مقدمة ابن خلدون**، تحقيق: خليل شحادة، ط1، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1401هـ/1981م، ص740-741.

(2) ابن خلدون، المصدر نفسه، ص742.

(3) هو أبو بكر محمد بن عبد الله بن أحمد المعافري الأشبيلي المالكي ولد بأشبيلية سنة468هـ/1075م، برع في الأدب وأتقن علوم الدين، ولي القضاء بأشبيلية، أتقن مسائل الخلاف وبرع في علم الأصول وعلم الكلام، ألّف كتباً عديدة منها: أحكام القرآن، والعواصم من القواصم، توفي بمدينة فاس سنة 543هـ/1148م. انظر: الأصفهاني، أبو عبد الله محمد عماد الدين الكاتب(ت 597ه،/1201م)، **خريدة القصر وجريدة العصر**، تحقيق: عمر الدسوقي وعلي عبد العظيم، ط3، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1404هـ/1996م، ج2، ص220.

(4) ابن خلدون، **المقدمة**، السابق، ص742.

لذلك كانت الثقافة الأدبية عند الأندلسيين ثقافةً مشتركةً بين المثقفين، وفي ذلك يقول بعض الدارسين: ((فلا نكاد نقرأ ترجمةً لفقيهٍ، أو أميرٍ، أو متصوّفٍ، إلا نجد له شعراً، البيتين أو المقطوعتين أو أكثر)) [1].

وتطالعنا في كتب المؤرّخين وكتب التراجم الأندلسية إشاراتٌ إلى انتشار حلقات التعليم، ومدارسة الشعر، و طرائق المؤدِّبين في تعليم الشعر العربي [2]، كما تطالعنا إشاراتٌ إلى أنّ ثقافة الأندلسيين في المراحل الأولى كانت ثقافةً مسجدية أشبه بثقافة المسجديين التي شاعت في البصرة إبّان الخلافة العباسية.

وقد حظيت الثقافة الأندلسية بمقوماتٍ ودعائمَ أدّت بها إلى التطو والازدهار ومن ذلك تشجيع الحكام لألوان الثقافة المختلفة في الأندلس، وتقريب أعلامها سواء كانوا من الأندلسيين أو الوافدين، فقد عمل الحكام في الأندلس على تشجيع التأليف وجلب الكتب المشرقية، وتسيير البعثات في طلب العلم، ودعوة أعيان الأدب والثقافة وسائر أصحاب العلوم للقدوم على الأندلس، فهذا عبد الرحمن بن الحكم[3] يوجه عباس بن ناصح[4] إلى العراق لالتماس الكتب القديمة.

ولقد اشتُهِر الحُكّام في الأندلس باقتناء الكتب، وفي ذلك يُقال أن الحكم المستنصر[5]جمع من الكتب ما لم يجمعه أحد من الملوك قبله، حيث بلغ عدد الفهارس

---

(1) أمين، أحمد، **ظُهْر الإسلام**، ط5، بيروت، 1388هـ/1969م، ج3، ص99.

(2) انظر: ابن سعيد، **المغرب في حلى المغرب**، ج1، ص132، ابن القوطية، أبو بكر محمّد بن عمر (ت367هـ/977م)، **تاريخ افتتاح الأندلس**، تحقيق: عبد الله أنيس الطباع، (د. ط)، بيروت، لبنان، 1957م، ص104.

(3) هو أبو المطرف عبد الرحمن الثاني بن الحكم ولي سلطنة الأندلس بين سنتي (206هـ/821م-238هـ/852م)، انظر: ابن سعيد، **المغرب في حلى المغرب**، السابق، ج1، ص45.

(4) هو عباس بن ناصح الثقفي الجزيري كان عالما شاعرا أثيرا عند الخلفاء المروانين لقي الأصمعي وغيره من العلماء البصريين والكوفيين، له حظ في الفقه والرواية وكان له مشاركة في التعليم، انظر : ابن سعيد، **المغرب في حلى المغرب**، السابق، ج1، ص324-325.

(5) هو الحكم الثاني بن عبد الرحمن الملقب بالمستنصر ولي سلطنة الأندلس بين سنتي (350هـ/960م-366هـ/976م. انظر: ابن سعيد، **المغرب في حُلى المغرب**، السابق، ج1، ص186.

التي فيها تسمية الكتب أربعاً وأربعين فهرسة، عشرون ورقةٍ في كل فهرسة ليس فيها إلا ذكر الدواوين[1].

وقد تطوّر الأمر حتى أصبح اقتناء الكتب في الأندلس مفخرةً ليس فقط عند الحكام، بل بين عامة الناس، وفي ذلك يقول المقري فيوصف أهل قرطبة : ((وهي أكثر بلاد الناس كتباً، وأشدُّ الناس اعتناءً بخزائن الكتب، صار ذلك عندهم من آلات التعيين والرياسة، حتى أن الرئيس منهم الذي لا تكون عنده معرفة يحتفل في أن تكون في بيته خزانةُ كتب)) [2].

ومن مقومات بناء الثقافة الأندلسية شيوع ظاهرة الرحلات العلمية إلى بلاد المشرق، فكان الأندلسيون ينظرون إلى المشرق على أنّه النموذج الأمثل في الاحتذاء، فوجّهوا البعثات العلمية والرحلات للاقتباس من علوم المشرق وآدابه ومعارفه، ولقد عقد المقري باباً كبيراً في تعداد رحلات الأندلسيين إلى المشرق، ومنها في مجال الشعر رحلة المؤمن بن سعيد الشاعر الأندلسي [3] حيث ارتحل إلى المشرق ولقي أبا تمّام وروى عنه شعره وعاد إلى الأندلس ليقرأه المتعلمون عليه[4].

ولم يقتصر الأندلسيون في رحلاتهم على علم واحد بل كانت رحلاتهم في طلب علوم مختلفة، كالفقه وعلوم القرآن والحديث وعلم الكلام والأدب واللغة والتصوف وغير ذلك[5].

---

(1) ابن سعيد، المصدر نفسه، ج1، ص186، المقري، **نفح الطيب**،ج1، ص369.

(2) المقري، **نفح الطيب**، ج2، ص9.

(3) مؤمن بن سعيد بن إبراهيم بن قيس، فحل شعراء قرطبة، كان يهاجي ثمانية عشر شاعراً فيعلوهم، وكان كثير الشعر، لقّبه الحجاري دعبل الأندلس، وكان له مشاركة في التعليم حيث كان يُقرأ عليه في الأندلس، توفي سنة 267هـ/880م.، انظر: ابن سعيد، **المغرب في حلى المغرب**، ج2، ص132- 133.

(4) ابن سعيد، المصدر نفسه، ج1، ص132.

(5) لمزيد من الاطّلاع على رحلات الأندلسيين، انظر : المقري،**نفح الطيب** ، السابق،ج2،ص225-442،ج3،كاملاً.

كما كان لرحلات الأندلسيين دورٌ كبيرٌ في تقوية دعائم الثقافة الأندلسية، كـان للمشارقة الوافدين على الأندلس دورٌ كبيرٌ في إشاعة الثقافـة والمعرفـة والأدب فـي الأندلس، حتى غدت وفادة المشرقيين على الأندلس بما يحملونه من علم وفن و حضارة ظاهرة من ظواهر الحياة العلمية والأدبية والفنية في الأندلس[1].

وكان في جملة المشارقة الوافدين شعراء كثر، وفي ذلك يقول ابن بسام: ((وطرأ عليها من شعراء الشام والعراق، مِمّنْ تبجّح ذراها، وتسربل نعماها، ونجم أفلاكها...)) [2].

وأسهمت بعض الشخصيات المشرقية الوافدة على الأندلس فـي نقـل التـراث المشرقي، ونذكر من بينهم أبا علي القالي (ت 356هـ/967م) الذي وفد على الأندلس سنة ثلاث مائة وثلاثين للهجرة في خلافة عبد الرحمن الناصر[3] وكان لوفادة القالي أثرٌ كبيرٌ في صقل ذوق الأندلسيين وثقافتهم، فعمد القالي إلى تعهد تلامذته من الأندلسـيين بالدربة في دروسه بجامع الزهراء بقرطبة [4]، ونقل أبو علي القالي معه مجموعة مـن الدواوين الشعرية بلغت سبعة وسبعين ديواناً بالإضافة إلى القصـائد الطـوال وكتـب الأخبار[5]. وقد سار القالي على نهج مدرسة الرواة في صقل وتثقيف الـذوق الأدبـي للمتأدبين في الأندلس[6]، والذي لخّصه الأصمعي في قوله : ((لا يصير الشـاعر فـي

---

(1) الدقاق، عمر، **ملامح الشعر الأندلسي**،(د.ط)، دار الشروق العربي، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص124.

(2) ابن بسام، **الذخيرة**، ق4، مج1، ص7.

(3) هو عبد الله بن محمد المعروف بالناصر لدين الله حكم الأندلس خمسين سنة وذلك بين سنتي (300هـ/912م-350هـ/961م)، انظر: ابن سعيد، **المغرب في حلى المغرب**، ج1، ص181-186.

(4) عبد الرحيم، مصطفى عليان**تيارات النقد الأدبي في الأنـدلس** ، ط1، مؤسسـة الرسـالة، بيـروت، لبنـان، 1404هـ/1984م، ص22.

(5) انظر: ابن خير، أبو بكر محمد بن خير الأشبيلي (ت 575هـ/1179م)،**فهرسة ابن خير**، تحقيـق : إبـراهيم الأبياري، (د . ط)، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبنـاني، بيـروت، (د . ت)، ج2، ص513-554.

(6) عبد الرحيم، مصطفى عليان، **تيارات النقد الأدبي في الأندلس**، السابق ص29.

قرض الشعر فحلا حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ)) [1].

ومن الطبيعي بعد هذه النهضة العلمية أن تبرز شخصية الأندلس وألاّ تبقى عالة على الكتاب المشرقي والثقافة المشرقية، على الرغم من انّها لم تقطع صلتها بهما على مرّ الزمن، وأدركها شيء يشبه الشعور القومي، فإذا المكتبة الأندلسية تزخر بالمؤلفات الأندلسية بأقلام أهلها [2]، وينبري ابن حزم في رسالته في فضل الأندلس وذكر رجالها لتعداد مآثر الأندلسيين في تمكنهم في كافة أصناف العلوم ويذكر مؤلفاتهم فيها[3].

ونجد شعراء الأندلس ينبرون لمعارضة أساتذتهم المشارقة، وأشار مؤرخو الأدب الأندلسي إلى كثيرٍ من هذه المعارضات [4]، وكان الشعراء الأندلسيون يتفاخرون فيما بينهم بمعارضاتهم لفحول الشعراء المشارقة[5].

ومن نتائج استقلال الشخصية الثقافية الأندلسية شيوع المجالس الأدبية التي تطالعنا في كتب الأخبار والتراجم الأندلسية، ومن ذلك أنّه كان للمنصور بن أبي عامر [6] مجلسٌ معروفٌ في الأسبوع يجتمع فيه أهلُ العلم يتكلمون في علومهم[7].

([1]) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج1، ص197.

([2]) عباس، إحسان، **تاريخ الأدب الأندلسي** عصر سيادة قرطبة، ط7، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1985م، ص79 .

([3]) انظر: ابن حزم، **رسائل ابن حزم**، ج2، ص171-188 .

([4]) انظرابن بسام، المصدر نفسه، ق 1، مج 2، ص76، 84، 90، 157، 317، المقري، **نفح الطيب**، ج4، ص206.

([5]) انظر: ابن بسام، المصدر نفسه، ق1، مج1، ص245.

([6]) هو المنصور أبو عامر محمد بن أبي عامر المعافري، ورد شاباً إلى قرطبة فطلب العلم والأدب وتمهّر، حجب هشام الثاني بن الحكم الملقّب بالمؤيد الذي ولي الأندلس بين سنتي (366هـ/399م)، وكان المنصور في منزلة سلطان حتى صار صاحب التدبير، ودانت له بلاد الأندلس، وكان ذا همةٍ في الجهاد مواصلاً لغزو الروم، وظلّ أميراً بضعاً وعشرين سنة وتوفي سنة 392هـ/1002م، أنظر: ابن سعيد،**المغرب في حلى المغرب** ، ج1، ص199.

([7]) أبن سعيد، المصدر نفسه، ج1، ص199.

ومن ذلك أيضاً أنّه اجتمع جماعةٌ من الوشاحين في مجلس بإشبيليـة، وكان كـلُّ واحدٍ منهم قد اصطنع موشّحةً، وتأنّق فيها، فتقدّم الأعمى التطيلي[1] للإنشاد، فلمّا افتتح موشّحته المشهورة، بقوله:

ضَاحِكٌ عَنْ جُمَانْ		سَافِرٌ عَنْ بَدْرِ		ضَاقَ عَنهُ الزَمَانْ		وَحَوَاهُ صَدْرِي[2]

خرّق ابن بقي[3] موشحته وتبعه الباقون[4].

4.1ثقافة الشاعر الوشاح ومكانته الأدبية:

لقد أشار النقاد القدامى إلى أنّ النص الشعري يعكس فكـر صـاحبه وثقافتـه، فنجدهم يقولون: ((إنّما الشعر عقل المرء يظهره))[5]، فلا بدّ للشاعر أن يكون ذا حـظ وافر من الثقافة والاطّلاع، وفي ذلك يقول الأصمعي (ت 216هـ/831م): ((لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلاً حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعـرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ، وأول ذلك أن يعلم العروض؛ ليكون ميزاناً له على قوله؛ والنحو؛ ليصلح به لسانه وليقيم به إعرابه؛ والنسب وأيام الناس؛ ليستعين بـذلك

(1)هو أبو جعفر أحمد بن عبد الله بن هريرة المعروف بالأعمى التطيلي، أديب بارع وله نظر في الغوامض واسع، وفهم لا يجارى وذهن لا يبارى، سكن أشبيلية ولم يعمر طويلا، توفي سنة 525هـ/1131م، انظر: ابن بسام، **الذخيرة**، ق2، مج2، ص728، الأصفهاني، **خريدة القصر**، ق4، ج2، ص567، الكتبي، محمد بن شـاكر (ت 764هـ/1363م)، **فوات الوفيات**، تحقيق: إحسان عباس، (د . ط)، دار صادر، بيـروت، لبنـان، (د . ت)، مج1، ص90

(2)الأعمى التطيلي، أبو جعفر أحمد بن عبدالله بن (ت525هـ/1131م)،**ديوان الأعمى التطيلي**، تحقيق: إحسـان عبّاس،(د.ط)، دار الثقافة ، بيروت، لبنان، 1409هـ/1989م، ص253.

(3) هو أبو بكر يحيى بن بقي الأندلسي من أهل قرطبة، سكن إشبيلية، برع في التشبيه في شعره وكثـر توشـيحه، توفي سنة 540هـ/1145م، انظر:ابن بسام، ا **لذخيرة** السابق، ق 2، مج2، ص615، الأصـفهاني، **خريـدة القصر**، السابق، ق 4، مج2، ص667، ابن الخطيب، أبو عبـد الله محمـد بـن عبـد الله لسـان الـدين (ت 776هـ/1374م)، **جيش التوشيح**، تحقيق: هلال ناجي، ط1، مطبعة المنار، تونس، 1967م، ص2.

(4) المقري، **نفح الطيب**، ج4، ص362، ابن خلدون، **المقدمة**، ص1139.

(5)المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمر (ت 384هـ/994م)، **الموشّح**، تحقيق:علي محمد البجاوي، (د. ط)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر ، 1385هـ/1965م، ص321.

على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو ذم)) [1].وإلى ذلك أيضاً يشير ابن رشيق القيرواني في قوله إنّ :((الشاعر مأخوذ بكل علم، مطلوب بكل مكرمة؛ لاتّساع الشعر واحتماله كلَّ ما حمل : من نحوٍ، ولغةٍ، وفقهٍ، وخَبَرٍ، وحسابٍ، وفريضةٍ، واحتياج أكثر هذه العلوم إلى شهادته، وهو مُكتَفٍ بذاته، مُستَغنٍ عمّا سواه؛ ولأنه قيدٌ للأخبارِ وتجديدٌ للآثار، وصاحبه الذي يذم ويحمد، ويهجو ويمدح، ويعرف ما يأتي الناس من محاسن الأشياء وما يذرونه، فهو على نفسه شاهد، وبحجته مأخوذ)) [2]. ويذهب ابن رشيق أيضاً إلى أنّ الشاعر بحاجةٍ أنْ ((يأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر، ومعرفة النسب، وأيام العرب؛ ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر الآثار، وضرب الأمثال...)) [3].

ولقد أدرك الشعراء حاجتهم إلى تلك المعارف، فرأوا أنّ أشعارهم تعكس ما تحويه ألبابهم، وفي ذلك يقول حسان بن ثابت (من البسيط):

وَإِنّمَا الشعرُ لبُّ المَــرءِ يَعْرِضِــهُ		عَلَى المَجَالِس إِنْ كَيْساً وَإِنْ حَمُقَا[4]

ولا بُدَّ للشاعر من معرفةٍ وقدرةٍ فنيةٍ مبدعة في توظيف هذه المعارف في نصِّه الشعري، وتطويعها لتتلاءم وشعرية النظم دون الوقوع في النثرية والتقريرية المباشرة، فلا تكمن قدرة الشاعر في عرض معارفه وتعداد مكوناته الثقافية بلغةٍ خطابيةٍ تنأى بالمتلقي عن التمتع بالأبعاد الفنية للنص الشعري، بل تبرز مهارته في تطويع معارفه الثقافية لتنسجم ولحمة نصّه الشعري [5]،((وإذا كان الحذق والفهم وسرعة التعلم والتفهم

---

(1) المرزباني، المصدر نفسه، ص197-198.

(2) ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن(ت 456هـ/1064م)، **العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1401هـ/1981م، ج1، ص196- 197.

(3) ابن رشيق القيرواني، المصدر نفسه، ص197.

(4) حسان بن ثابت (ت54هـ/673م)**ديوان حسان بن ثابت**، ضبطه وصححه: عبد الرحمن البرقوقي، (د. ط)، دار الأندلس، بيروت، لبنان، (د . ت)، ص348.

(5) الجبوري، سعد **ثقافة الشاعر وأثرها في معايير النقد العربي القديم حتى نهاية العصر العباسي**. ط1، الدار المتحدة، مؤسسة الرسالة، دمشق، 1422هـ/2002م، ص19.

والظفر بالشيء كلّها صفات يتميز بها الشاعر، فإنّ معانيها تتفق في تأدية الدلالة المتطورة للفظة ثقافة)) [1].

ولقد حَمّل الشاعر العربي نصَّه الشعري موروثاته الثقافية المختلفة، وتكاد تكون المكونات الثقافية للشعراء العرب مشتركةً إذا استثنينا الخصوصيات التي تمليها الظروف البيئية والتجارب الشخصية على الشعراء[2].

وبذلك يصبح النَصُّ الشعري نصّاً إبداعياً يحمل في طياته فكر الشاعر، وثقافة مجتمعه وعصره وبيئته، وبذلك أيضاً تصبح القصيدة مادةً تراثيةً للأجيال اللاحقة من الشعراء.

لقد احتلّ الشعراءُ مكانةً مرموقةً في المجتمع الأندلسي، وذلك للمكانة الرفيعة للأدب والشعر عندالأندلسيين، حتى أن ملوك الطوائف [3] اشترطوا في الوزير الذي ينوب عن الملك والذي يعرف بذي الوزارتين أن يكون فاضلاً في علم الأدب[4].

ويشير المقري إلى مكانة الشعر والشعراء عند الأندلسيين في قوله : ((والشعر عندهم له حظ عظيم وللشعراء من ملوكهم وجاهة.... وإذا كان الشخص بالأندلس نحويا أو شاعرا فإنه يعظم في نفسه...)) [5].

وفي الأخبار ما يشير إلى أن الشعراء في الأندلس كانوا على حظٍ وافرٍ من الحكمة والثقافة والحنكة وحسن التصرف، فهذا الشاعر الأندلسي يحيى بن حكم

---

(1) الجبوري، المرجع نفسه، ص16.

(2) الجيّار، مدحت، **الشاعر والتراث**،(د . ط)، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، (د . ت)، ص113.

(3) امتدّ عهد الطوائف في الأندلس بين سنتي 422هـ/483هـ، وقد عُرِفوا بالطوائف لأن عصرهم كان عبارةً عن دويلات أتخذت من حواضر الأندلس مدناً لها، من أهم هذه الدويلات : الدولة الزيرية في غرناطة والدولة الحمودية بين قرطبة ومالقة والجزيرة الخضراء والدولة الهودية في سرقسطة والدولة العامرية في بلنسية والدولة العبادية في أ شبيلية ودولة بني الأفطس في بطليوس والدولة الجهورية في قرطبة ودولة ذي النون في طليطلة.

(4) انظر: المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص208.

(5) المقري، المصدر نفسه، ج1، ص212.

الغزال[1] أرسله عبد الرحمن بن الحكم سفيراً له عند صاحب القسطنطينية، ورجع من عنده بذخائر ملوكية[2].

ولقد حرص الوشّاح الأندلسي على أن يثقّف نفسه بكل ما حوته البيئة الأندلسية من صنوف العلوم والثقافات، فنهل من العلوم الدينية والأدبية واللغوية، من خلال اطّلاعه على المصنّفات اللغوية ودواوين الشعراء المشارقة التي جُلِبَتْ إلى الأندلس، وهناك من الأخبار ما يشير إلى ذلك، فهذا الشاعر الوشاح أبو بكر المشهور بالأبيض[3] يقيد رجليه بقيد من حديد، ولا ينزعه حتى يحفظ الغريب المصنّف لأنه سُئِلَ عن لغةٍ فَعَجِزَ عنها[4].

ولقد كان لهذه الثقافة أثرٌ كبيرٌ في عقد المجالس والروابط الأدبية الخاصة بالشعراء، فقد كان لبعض الوشاحين مجالس أدبية خاصة، ومن ذلك ما ذكره صاحب المُقْتَطَف من أنه: ((جرى في مجلس أبي بكر بن زهر[5] ذكر لأبي الأبيض الوشاح...))[6].

([1]) هو يحيى بن الحكم البكري الجياني المعروف بالغزال لحسن وجهه، شاعر مطبوع من أهل الأندلس، كان جليل القدر مقرّباً من أمراء الأندلس، وُصِف بالبديهة وحدة الخاطر والحكمة وحسن الجواب والإقدام، توفي سنة 250هـ/864م، انظر: ابن سعيد، **المغرب في حلى المغرب**، ج2، ص57-58، المقري، **نفح الطيب**، السابق، ج1، ص333.

([2]) ابن سعيد، المصدر نفسه، ج2، ص 57-58، المقري، المصدر نفسه،ج1،ص333.

([3]) هو أبو بكر محمد بن أحمد بن محمد الأنصاري الأشبيلي المعروف بالأبيض، من فحول شعراء المغرب وهو شاعر وشّاح هجّاء، تأدب في أشبيلية وقرطبة، توفي بعد سنة 525هـ/1131م. انظر: أبو بحر، صفوان بن إدريس التجيبي المرسي (ت 598هـ/1202م)، **زاد المسافر وغُرّة مُحيّا الأدب السافر**، أعدّه وعلّق عليه : عبد القادر محداد، (د . ط)، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1980م، ص108-113، ابن سعيد، **المغرب في حلى المغرب**، ج2، ص127-128؛ الأصفهاني، **خريدة القصر**، ق4، ج2، ص160.

([4]) انظر: المقري، **نفح الطيب**، ج5، ص38.

([5]) هو الوزير الحكيم الأديب أبو بكر محمد بن أبي العلاء بن زهر، ولد بأشبيلية ونشأ بها وتميز في العلوم، وأخذ صناعة الطب عن أبيه، وكان حافظاً للقرآن، وسمع الحديث، واشتغل بعلم الأدب والعربية، ولم يكن في زمانه أعلم منه بمعرفة اللغة وكان حافظاً للأشعار الجاهلية، توفي سنة 595هـ/1198م، أنظر: ابن أبي أصيبعة، أبو العباس موفق الدين أحمد بن قاسم، **عيون الأنباء في طبقات الأطباء** ، شرح وتحقيق : نزار رضا، (د . ط)، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، (د . ت)، ص521

([6]) ابن سعيد الأندلسي، أبو الحسن علي بن موسى (ت685هـ/1064م)، **المقتطف من أزاهر الطرف**، تقديم وتحقيق: سيد حنفي حسنين، (د . ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983م، ص257.

وكانت مجالسُ الشعراء مجالسَ أدبيةً نقديةً، وهذا ما نلحظه في أخبار تلك المجالس وما يدور فيها من نقاشٍ أدبي ونقدي، ومن ذلك ما نلمحه في مجالس الوشاحين، فقد دخل وشّاح يُدعى يحيى الخزرجي على الوشّاح ابن حزمون [1] في مجلسه فأنشده موشّحةً لنفسه، فقال له ابن حزمون : ((لا يكون الموشّحُ بموشّحٍ حتى يكون عارياً عن التكلف))[2].

ولقد أسهم بعض الوشّاحين في نشر الثقافة والعلوم في أوساط المجتمع الأندلسي من خلال روايتهم للكتب والأخبار، ومن ذلك أنّ كتاب أبنية كتاب سيبويه للزبيدي كان يُسمع في الأندلس عن الشاعر الوشّاح أبي بكر عبادة بن ماء السماء [3] حيث سمعه عن الزبيدي مشافهةً، وروى عبادةُ أيضاً عن الزبيدي كتابه لحن العامة ومختصر العين وكانا يسمعان عنه أيضاً[4].

والمطّلع على تراجم الوشاحين الأندلسيين يجد أن لهم معرفةً وثيقةً في مختلف العلوم، فنجد من كانت له يدٌ طولى في العلوم الدينية من فقهٍ وتفسيرٍ وحفظٍ للحديث

---

(1) هو أبو الحسن علي بن حزمون، كان صاعقةً من صواعق الهجاء، ولم يدع موشحة تجري على ألسنة الناس إلا عمل في عروضها ورويّها موشحةً على طريقته، توفي سنة 586هـ/1190م، انظر: ابن سعيد، **المغرب في حلى المغرب**، السابق، ج2، ص214؛ أبو بحر، **زاد المسافر**، السابق، ص106؛ المقري، أبو العباس شهاب الدين أحمد بن محمد التلمساني(ت 1041هـ/1631م)، **أزهار الرياض في أخبار عياض**، (د . ط)، صندوق إحياء التراث الإسلامي المشترك بين المملكة المغربية ودولة الإمارات العربية المتحدة، الرباط، 1398هـ/1978م، ج2، ص211 .

(2) الأندلسي، ابن سعيد، **المقتطف**، السابق، ص261، ابن خلدون، **المقدمة**، ص1145.

(3) هو أبو بكر عبادة بن عبد الله بن ماء السماء، من فحول شعراء الأندلس متقدم فيهم مع علمه، وله كتاب في أخبار شعراء الأندلس، ونسب إليه ابن بسّام في الذخيرة تقويم الموشحات، توفي سنة 422هـ/1030م، وقيل سنة 419هـ/1027، أنظر الحميدي، أبو عبد الله محمد بن أبي نصر (ت 488هـ/1095م)، **جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس**، تحقيق: إبراهيم الأبياري، (د . ط) دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، (د . ت)، ق2، ج8، ص463؛ ابن خاقان، أبو نصر الفتح بن محمد (ت 529هـ/1135م) **قلائد العقيان ومحاسن الأعيان**، تحقيق:حسن يوسف خريوش، ط 1، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، 1409هـ/1989م، ق3،ج3، ص765، الضبي، أحمد بن يحيى بن احمد(ت 599هـ/1202م)، **غبية المتلمس في تاريخ رجال الأندلس**، (د . ط)، دار الكتاب العربي، 1967م، ص396؛ الكتبي، محمد بن شاكر، **فوات الوفيات**، مج2، ص149.

(4) ابن خير، **فهرسة ابن خير**، ج2، ص452.

ومعرفةٍ في التصوّف، يقول ابن أبي أصيبعة في ترجمته لابن زهر أنّه كــان حافظــاً للقرآن الكريم وسمع الحديث(1).

وكان أبو بكر بن باجة (2) حافظــاً للقــرآن مُســتَبحِراً فــي مُختلَــف العلــوم الدينية(3)وكان لسان الدين بن الخطيب (ت 766هـ/1374م) ذا اطّــلاع واســعٍ فــي مختلف فروع العلوم الدينية (4)،وكان ابن زمرك ذا(5) ثقافةٍ في الفقه والأصول الفقهية، وكان عالماً أيضاً بالتفاسير (6)، وكان بعض الشعراء مُقرِئاً للقرآن الكريم من أمثال أبي الحسن الششتري(7)

وقد حرص الوشّاح الأندلسي على الاطّلاع على الأشعار العربية سواء القديمــة منها أو المحدثة، حتى اشتهر بعضهم بحفظ الأشعار والأخبار ورواياتها، من هؤلاء ابن زهر الذي كان ذا حظٍّ وافرٍ من حفظٍ للأشعارِ الجاهلية وأشعارِ المُولّدين (8)، واشــتهر

---

(1) ابن أبي أصيبعة، **عيون الأنباء في طبقات الأطباء**، ص521.

(2)هو أبو بكر محمد بن يحيى الصائغ، ويعرف بابن باجة، وكان في العلوم الحكمية علاّمة وقته، وكــان متميــزاً في العربية والأدب، وله تعاليق في الهندسة والطبّ ولــه أقــوال فــي العلــوم الفلســفية، تــوفي فــي ســنة 533هـ/1139م، انظر: ابن أبي أصيبعة، **عيون الأنباء في طبقات الأطباء**، السابق، ص515

(3) ابن أبي أصيبعة، المصدر نفسه، ص515.

(4) انظر: المقري، **نفح الطيب**، ج7، ص240.

(5) هو أبو عبدالله محمد بن يوسف، ويعرف بابن زمرك أصله من شرق الأندلس، ولد بغرناطة ونشأ فيها، اشــتهر بالذكاء وحضور الجواب وكان كلفاً بالقراءة، ثاقب الذهن، كان متبحراً في علوم العربية من بيان ولغــة، أمّــا شعره فقد ضمّنه كثيراً من البديع، توفي سنة 795هـ/1392م، انظر: ابن الخطيب، أبو عبد الله محمد بن عبد الله لسان الدين (ت 776هـ/1374م)، **الإحاطة في أخبار غرناطة** ، تحقيق محمد عبد الله عنــان، ط 1، مكتبــة الخانجي، القاهرة 1394هـ/1974م، مج2، ص300-301.

(6) ابن الخطيب، المصدر نفسه، ج2، ص301.

(7) هو أبو الحسن علي بن عبد الله النميري الششتري، نسبة إلى شُشْتَر إحدى قرى وادي آش، كان مجوّداً للقرآن، وهو فقيه صوفي عمل بالحكمة، وله تقدم في النظم والنثر، وله أشعار وموشحات وأزجال غاية في الانطبــاع، توفي سنة 668هـ/1269م، انظر: ابن الخطيب، **الإحاطة في أخبار غرناطة**، السابق، مج4، ص205- 216.

(8) انظر: ابن أبي أصيبعة، **عيون الأنباء في طبقات الأطباء**، ص521.

أيضاً الشاعر الوشّاح أبو الحسن بن حريق [1] بحفظ أشعار العرب وأيامها [2]، وممّـن أشتُهِرَ من الشعراء الوشّاحين في حفظ الأشعـار وروايتها
الوشاح الهيثم بن أحمد [3] الذي لُقِبَ بحافظ أشبيلية [4]، وكان يحفظ ديـوان ذي الرُمّـة كامِلاً[5].

وكان الوشّاحون على حظٍ وافرٍ من الاطّلاع على تاريخ الأمم وعلوم الأوائـل، ويذكر لنا مؤرخو الأدب الأندلسي شواهد على ذلك، فالوشاح أبو بكر بن الصيرفي [6] كان من العلماء، وهو مؤرّخ له تاريخٌ مشهورٌ في الأندلس[7]، ومنهم أيضا أبو الحسن بن حريق[8] وأبو الفضل جعفر بن شرف [9]، وفي هذه الظاهرة يقول مصطفى صادق الرافعي إنّه لم ينشأ شعراء متبحرون في العلوم قدر ما نشأ فـي الأنـدلس وحـدها، ويضيف الرافعي أنّه لا نكاد نجد في غير الأندلسيين من يتحقق بأجزاء الفلسفة فيكـون فيلسوفاً ويبرز في الشعر فيكون شاعراً وفيلسوفاً معاً، ومن شعراء الأندلس الفلاسفة أبو

---

(1) هو أبو الحسن علي بن حريق، اجتمع فيه الأدب والشعر والظرف والحسن، وكان متبحراً في الآداب واللغـات، حافظاً لأيام العرب وأشعارها، توفي سنة 62هـ/1225م، انظر:ابن سعيد، **لمغرب في حلى المغـرب** ، ج2، ص318.

(2) انظر: أبن سعيد، المصدر نفسه، ج2، ص318.

(3) هو الأديب الهيثم بن أحمد بن أبي غالب بن الهيثم، من أعجب عجائبه أنّه كان يملي على شخص شعراً وعلـى ثانٍ موشّحةً وعلى ثالث زَجلاً في ارتجال دون توقف، واشتُهِر بقدرته على حفظ الأشعار، انظر : ابن سـعيد، **المغرب في حلى المغرب**، السابق، ج1، ص263

(4) انظر: ابن سعيد، المصدر نفسه، ج1، ص263.

(5) المقري، **نفح الطيب**، ج4، 337-338.

(6) هو أبو بكر يحيى بن الصيرفي المؤرخ الغرناطي، له تاريخ، وله تحقيق في الأداب واتساع في اللغات وحفـظ للشعر والأنساب، من الشعراء المجيدين، وموشحاته مشهورة، توفي سنة 570هـ/1174م، انظر: ابن سـعيد، **المغرب في حلى المغرب**، السابق، ج2، ص118، ابن الخطيب، **جيش التوشيح**، ص120.

(7) ابن سعيد، **المغرب في حلى المغرب**، ج2، ص118.

(8) ابن سعيد،المصدر نفسه، ج2، ص318.

(9) هو الحكيم الأديب أبو الفضل جعفر بن أبي عبد الله بن شرف، كان ناظماً ناثراً عارفاً بعلـوم الأوائـل حكيمـاً طبيباً عالماً فيلسوفاً، من أعمدة الوشاحين المفلقين، انظر : ابن خاقان، **قلائد العقيان**، ق4، ج3، ص791، ابـن سعيد، **المغرب في حلى المغرب**، السابق، ج2، ص230.

الفضل بن شرف وابن باجة وأبو بكر بن زهر، وغيرهم، ولكلٍ من هؤلاء شعره وموشحاته التي يقول فيها الرافعي : إنّها تُقلِّب النفس على جانبي الطرب مع الفلسفة والشعر[1].

كما كان أيضاً لبعض الوشّاحين تفنن في الطب، مثل أبي بكر بن زهر، وابن باجة، وأبي الحجاج يوسف بن عتبة، الذي عرّف به صاحب رايات المبرزين بقوله : (الطبيب المتفنن الوشاح أبو الحجاج بن عتبة) [2].

ونخلص في ما ذهبنا إليه إلى أنّ ثقافة الوشّاح الأندلسي كانت متعددة الجوانب، مختلفة الفروع، تضم اللغة الفلسفة والحكمة والفقه والتاريخ والطبّ وغيرذلك.

ولم يكتفِ الوشاحون بالاطلاع فقط على الأشعار السابقة بل اطّلعوا على أشعار عصرهم وموشّحاته، فنجد في موشحاتهم توظيفاً لتلك الأشعار والموشحات، فهذا الوشّاح ابن حزمون لم يدعْ موشّحَةً تجري على ألسنة الناس إلا عمل في عروضها ورويّها موشحّةً له على طريقته، وتفسير ذلك أنّ الوشاحين كانوا على متابعةٍ لكل النتاجات الأدبية في عصرهم.

وقد كان للتنوع الثقافي الذي شهده المجتمع الأندلسي الذي كان يتألف من عناصر مختلفة الأعراق والأديان من عرب وبربر وإسبان وصقالبة ومسيحيين ومسلمين ويهود وغيرهم [3] أثرٌ كبير في تكوين ثقافة الشعر الوشّاح، إذ أدى هذا التنوّع إلى التفاعل بين الأندلسيين وتلك العناصر فعرف الأندلسيون لغاتهم وطقوسهم وعاداتهم، ونتج عن ذلك ازدواج لغوي عند الوشّاحين، فوظّفوا معرفتهم باللغة الرومانثية في موشّحاتهم تملّحاً وتندّراً، إظافةً إلى توظيفهم اللّغة العامية الأندلسية في خرجة الموشّح

([1]) الرافعي، مصطفى صادق، **تاريخ آداب العرب** ، (د . ط)، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د . ت)، ج3، ص298-299.

([2]) ابن سعيد الأندلسي،(ت685هـ-1064م)**رايات المبرزين وغايات المميزين** ، تحقيق:محمد رضوان الداية، ط1، دار طلاس للدراسات والنشر، دمشق، سورية، 1987م، ص75.

([3]) جرّار، صلاح، **زمان الوصل** دراسات في التفاعل الحضاري والثقافي في الأندلس، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، دار الفارس، عمّان، الأردن،2004م،ص87.

لإظفاء صبغةً أندلسية على الموشّحات، كما وظّف الوشّاحون العادات الشـــعبية التـــي شاعت بين عناصر المجتمع الأندلسي من أعياد ومواسم، فنجدهم يوظّفـــون معـــرفتهم ببعض الأعياد التي اشد تهرت عند المسيحيين الأسبان في الأندلس، وإلى ذلـــك يشـــير الدكتور صلاح جرّار في قوله:((ولدى مطالعة أعمال الوشّاحين الأندلسيين يجد الدارس إشاراتٍ كثيرةً إلى عيد النيروز وعيد المهرجان أو العنصرة))[1]، و بدت الموشّـــحات بتأثير تلك الثقافة مثالاً واضحاً لمزاج ثقافتين مختلفتين ولقاحهمـــا [2]، ثقافـــة الوشّـــاح العربية بكافة أصنافها سواء كانت مشرقية أو أندلسية، وثقافته التي أملتها عليه بيئتـــه الأندلسية ذات الثقافة المتنوعة بتنوع عناصر سكانها؛((فدلّت الموشّحات علـــى عميـــق التفاعل بين أممٍ مختلفة الأذواق والثقافات، متفاوتة المشارب والنزعات، متباينة العقائد والديانات))[3].

ولقد انعكست أصناف العلوم والثقافات التي عرفها الشـــعراء علـــى نتاجـــاتهم الأدبية، فوظّف الوشّاحون الأندلسيون ثقافتهم في فن الموشّحات الذي يمثّل فنّاً أندلســـياً خالصاً، فجاء هذا الفن على الرغم من ثورته على القصيدة العربيـة التقليدية في البنـــاء والإيقاع واللغة، فنّاً جمع بين الأصالة والحداثة في آنٍ واحدٍ معاً، وســـنحاول فيمـــا سيأتي من حديث بيان مدى تأثير ذلك التراث الثقافي في الموشحات.

([1]) جرار، صلاح، **زمان الوصل**، ص111.

([2]) بيلا، شارل، "الموشّح الزجل همزة الوصل بين ثقافات مختلفة ".**مجلة كلية الآداب**،جامعة الريـــاض، مـــج 1، السنة الأولى،1390هـــ/1970م، ص38.

([3]) بيلا، شارل، المرجع نفسه، ص38.

الفصل الثاني

توظيف الموروث الديني

لقد كان للموروث الديني بصوره المختلفة حضورٌ واضحٌ في الموشحات، فسخر الوشاح كل ما حوته ثقافته من القرآن الكريم والحديث النبوي والفقه والتصوف في بناء موشحاته،فكان الموروث الديني من الروافد الثقافية التي صقلت ثقافة الشعراء في الأندلس.

1.2 توظيف القرآن الكريم:

لقد كان القرآن الكريم أحد الروافد الثقافية للأديب العربي سواء كان شاعراً أو ناثراً، يمده بالصور والمعاني والتشبيهات المتميزة، وأدرك الأدباء العرب ما حملته لغة القرآن من بيان وبلاغة وروعة في التعبير أضفى على الألفاظ العربية معاني ومدلولات عميقة، وبهذه الدلالات الجديدة التي اكتسبتها الألفاظ العربية المستعملة في القرآن الكريم بدت وكأنها ألفاظ جديدة في حياة اللغة العربية، فدخلت هذه الألفاظ في ضمير الفكر العربي، فاستعملها العرب تاثراً بأسلوب القرآن في أشعارهم وخطبهم ورسائلهم[1].

ولقد كان الأدباء الأندلسيون والوشاح في زمرتهم على تماسٍ مباشرٍ مع القرآن الكريم، إذ كان القرآن هو أول ما يتعلمه الأندلسي، وهذا ما أشرنا إليه في حديثنا عن التعليم والثقافة في الأندلس، وبذلك كان القرآن رافداً ثقافياً للشاعر الوشاح الأندلسي.

---

(1) الصفار، ابتسام مرهون، **أثر القرآن في الأدب العربي في القرن الأول الهجري**، ط1، مطبعة اليرموك، بغداد، 1394هـ/1974م، ص17-18.

2.2 توظيف الألفاظ والمفردات القرآنية:

إن للفظ دوراً كبيراً في تنميق المعنى وتقريبه إلى نفوس الـ متلقين، وللمكانة الكبيرة التي يحتلها اللفظ في اللغة العربية قامت دراسات كثيرة لبيـ ان أهمية اللفظ وعلاقته بالمعنى، يقول الجاحظ: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج.."[1]، ومن الآراء كذلك رأي ابن جني القائل : "اعلم أنه لما كانت الألفاظ للمعاني أزِمَّة، وعليها أدلة، وإليها موصلة، وعلى المراد منها محصلة، عنيت العرب بها، فأولتها صدراً صالحاً من تثقيفها وإصلاحها "[2]، ويقوى المعنى بقوة اللفظة ويضعف بضعفها وإلى ذلك يشير ابن رشيق بقوله: "اللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم: يضعف بضعفه، ويقوى بقوته.." [3].

وأشار القدماء إلى الآثار النفسية للألفاظ والمعاني في نفوس المتلقين [4]، ومن ذلك ما صرح به القلقشندي: "ولما كانت الألفاظ عنوان المعنى وطريقها إلى إظهار أغراضها، أصلحوها، وزينوها، وبالغوا في تمييزها ليكون ذلك أوقع لها في النفس، وأذهب بها في الدلالة على القصد"[5].

لذلك عني الأدباء باختيار ألفاظهم ليكون لها صدىً عميقٌ في أسماع المتلقين ونفوسهم، ولا شك أن الأديب يبحر في معجمه اللفظي، ليصطاد اللفظة التي يتوخى أنها

---

(1) الجاحظ،أبو عثمان عمرو بن بحر (ت255هـ/771م)،**الحيوان** تحقيق وشرح :عبدالسلام محمد هارون،ط 1 القاهرة، 1938م،ج3، ص131

(2) ابن جني، ابو الفتح عثمان الموصلي (ت392هـ/1002م)، **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، (د.ط)، مطبعة دار الكتب المصرية،القاهرة،1952م، ج1، ص312.

(3) ابن رشيق القرواني،**العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**،ج1، ص124.

(4) العاني، محمد شهاب،**أثر القرآن الكريم في الشعر الاندلسي** . ط1، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية "، العراق، بغداد،2002م، ص5.

(5) القلقشندي،أبو العباس أحمد بن علي (ت821هـ/1418م)**صبح الأعشى في صناعة الإنشا** ،(د.ط) ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي،القاهرة(د.ت)،ج2، ص193

الأقرب في حمل معناه المُر اد، وهو بذلك يسترجع كل مخزونه الثقافي الذي يـ مدّه بهذه الألفاظ.

كان للفظة القرآنية حضورٌ واضحٌ في الموشحات الأندلسية، مما يؤكـــد أنّ الوَشّاح كان يسترجع ويستعرض مخزوناته الثقافية ليعيد تشكيل هذه المخزونات فـــي بناء فني جديد وأقصد بذلك الموشّح، أو بمعنى آخر تساعده هذه الروافد الثقافية في نسج لُحمة الموشح.

وعند مطالعتنا للموشّحات يبدو حضور الألفاظ القرآنية بارزاً ومن هذه الألفـــاظ القرآنية: (القسورة، القلوب الغُلف، ثاني العطف، تحيد ورقيب وعتيد، الكواعب الأتراب، كُبّار، الماء المعين، الـ زرابي، الحبّ الجمّ، الحوب، الحـــرف، الســـندس والإســـتبرق، الخُمس، المنّ والسلوى، القطوف الدانية، التراقي، الحور العين، الحِطَّة).

استطاع الوشّاح الأندلسي توظيف هذه الألفاظ القرآنية في موشحّ اته توظيفـــاً فنياً قادراً على تأدية المعاني التي يقصدها.

القسورة:

ورد هذا اللفظ بقوله تعالى: ﴿كَأَنَّهُمْ حُمُرٌ مُّسْتَنفِرَةٌ { 50 } فَرَّتْ مِن قَسْوَرَةٍ﴾[1]، ففي القرآن الكريم مدلول هذه اللفظة هو تشبيه حال المشركين في إعراضهم عن القـــرآن وآياتـــه بحال حمرٌ وحشية نافرة من الأسد [2]، وظّف الوشّاحون الأندلسيون لفظة قسورة فـــي موشحاتهم على نحو واسع، فيقول ابن رافع رأسه[3] في موشحه له واصفاً اللحظ:

---

(1) سورة المدّثر، الآية 50-51.

(2) الصابوني، محمد علي، **صفوة التفاسير**. ط1، دار القرآن الكريم، بيروت، 1401هـ/1981م،ج 19، ص71.

(3) هو أبو عبدالله محمّد بن رافع رأسه، أو أبو بكر محمّد بن أرفع رأسه، اشتمل عليه الأمون بن ذي النـــون ولـــه موشّحات في مدحه، أكثر شعره في المديح والغزل، له سبق في البلاغة، انظر : ابن سعيد، **المغرب فـــي حلـــى المغرب**، ج2، ص18، ابن الخطيب، **جيش التوشيح**، ص73.

وكذا اللّحْظُ منه سَفاكُ   قَدْ سَبَى القَسْوَرا[1]

فالقسور الذي عهدناه بالقسوة والشجاعة والبطش قد سباه اللحظ الفاتن السفاك في قول ابن رافع رأسه السابق، فيتفق ابن رافع رأسه مع القرآن في شجاعة القسور، وإنما على شجاعته قد سباه اللحظ كنايةً عن شدة فتك هذا اللحظ وقوته.

ويقول ابن اللبّانة[2] أيضاً موظّفاً كلمة (قسور) في إحدى موشّحاته:

فَهْوَ ضَيْغَمٌ قَسْوَرْ والخيلُ تذعرْ   وَهْوَ شادنٌ جائرْ والكأسُ دائرْ[3]

فممدوح ابن اللبّانة أينما حللت تجده، فهو في ميادين القتال قسورٌ شجاع وفي مجالس اللهو والشراب شادنٌ يسلب العقول بجوره.

القلوب الغُلف:

والغُلف جمع أغلف والغلاف هو الغطاء وفي القرآن الكريم يقول تعالى مخبراً عن حال اليهود المعاهدين للرسول (ص) [4]، بقوله تعالى:﴿وَقَالُواْ قُلُوبُنَا غُلْفٌ بَل لَّعَنَهُمُ اللَّه بِكُفْرِهِمْ فَقَلِيلاً مَّا يُؤْمِنُونَ﴾[5]، وقوله تعالى:﴿فَبِمَا نَقْضِهِم مِّيثَاقَهُمْ وَكُفْرِهِم بَآيَاتِ اللّهِ وَقَتْلِهِمُ الأَنْبِيَاءَ بِغَيْرِ حَقًّ وَقَوْلِهِمْ قُلُوبُنَا غُلْفٌ بَلْ طَبَعَ اللّهُ عَلَيْهَا بِكُفْرِهِمْ فَلاَ يُؤْمِنُونَ إِلاَّ قَلِيلاً﴾[6]،فكان اليهود يقولون للرسول

---

(1) غازي، سيد، **ديوان الموشّحات الأندلسية**.(د.ط)، منشأة المعارف، الاسكندرية،1979م،مج1، ص23.

(2) هو ابو بكر محمد بن عيسى الداني المشهور بابن اللبانة نسبةً الى أمه التي كانت تبيع اللبن، كان شاعرا للمعتمد بن عباد باشبيليه، وله كتاب "مناقل الفتنة"ونظم السلوك في وعظ الملوك " وسقيط الدرر ولقيط الزهر "، توفي بميورقة سنة (507هـ/1113م)، انظر:ابن سعيد**المغرب في حلى المغرب** ،ج 2، ص409،ابن خاقان، **قلائد العقيان**، ق4، ص 244.، الكتبي،محمد بن شاكر، **فوات الوفيات**، مج4، ص491.

(3) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، السابق، مج1، ص224.

(4) الصابوني، **صفوة التفاسير**، ج1، ص63.

(5) سورة البقرة، الآية 88.

(6) سورة النساء،الآية 155.

(ص):قلوبنا غُلف أي لا تعي ما تقوله يا محمد[1]، وفي الموشّحات نجد استخدام التركيب نفسه بمدلوله، ومن ذلك قول الكميت[2]:

لم يبقَ لي صاحب مودّتهم تصفو
أصبحت في معشر قلوبهم غُلف[3]

فحال الكميت هي كحال الرسول (ص) في بداية دعوته، فكلا الاثنين – الرسول(ص) والكميت- كانا في معشرٍ لا يسمعون القول قلوبهم غُلف مغشاة لا تلين، فالكميت أدرك أن حاله كحال الرسول وحال قومه كحال اليهود الذين كانوا في زمن الرسول(ص)، فأراد المقاربة والمشابهة بين حاله وحال الرسول، فلم يجد أفضل من استخدام التعبير القرآني للتعبير عن حاله لأنه رأى في هذا التركيب- القلوب الغُلف- تحقيقاً لما أراد أن يقوله، وكافياً للتعبير عن وصف حاله مع قومه.

ثاني عطفه:

وهو تركيب لفظي قرآني يدل على الكِبر والخيلاء وهو كتصعير الخدّ[4]، وثني العطف كما وردت في قوله تعالى:﴿ثَانِيَ عِطْفِهِ لِيُضِلَّ عَن سَبِيلِ اللَّهِ﴾[5]،وهو يدل على الإعراض عن الحق والاستكبار عنه ولوي العنق كفراً[6]، فالوشّاح الأندلسي ابن الخبّاز[7] في إحدى موشّحاته يصف حاله مع معشوقته في سطوتها وإعراضها عنه

---

(1) الصابوني، **صفوة التفاسير**، ج 2، ص138.

(2) هو ابو عبدالله محمد بن الحسن البطليوسي المعروف بالكميت، شاعرٌ أديبٌ مدّاح،من شعراء بني هود بسرقسطة وذكر الحميدي بجذوة المقتبس أنّ الكميت شيخ من شيوخ الأدب لقيه وقرأ عليه كثيراً من شعره . انظر: الحميدي، **جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس**، ق،2، ص334، ابن الخطيب، **جيش التوشيح**، ص86.

(3) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص72.

(4)الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر، (ت538هـ/1143م)، **الكشّاف**،(د.ط) دار المعرفة، بيروت، لبنان، (د.ت) ج3، ص27.

(5) سورة الحج، الآية 9.

(6) الصابوني، **صفوة التفاسير**، السابق، ج 9، ص31.

(7) هو أبو الوليد يونس بن عيسى المرسي الخبّاز، نظمه مطبوع، لم يُعرَف عنه أنّه قرأ أو تعلّم، غير أنّه مخترع مولّد وذلك لذكائه وبديهته، انظر: ابن الخطيب، **جيش التوشيح**، السابق، ص135.

وفتورها وسقمه، فلم يجد ابن الخبّاز وصفاً دقيقاً يليق بهذا المحبوب في إعراضه وخيلاءه إلا (ثني العطف) التي بلا شك أن ابن الخبّازكان قد استرجعها من مخزونه الثقافي القرآني، إذ يقول:

مَنْ لي بتَفتيرِ طَرْفِــهْ   والموتُ مِــنْ لحظاتِهْ
إنْ مَــرَّ ثانــيَ عِطْفِهْ   فالحُسْنُ فيــه بِذاتِــهْ
أو رُمْتُ إدراكَ وَصفِهْ   أعْيتني بعضُ صِفاتِهْ[1]

تحيد ورقيب وعتيد:

تحيد أي ترهب وتفر وتفزع والرقيب هو المَلك الذي يراقب القــول ويكتبــه، والعتيد أي الحاضر وهو المَلك الحاضر مع الإنسان أينما كان لكتابة ما أُمِرَ به [2]، يقول تعالى: ﴿مَا يَلْفِظُ مِن قَوْلٍ إِلَّا لَدَيْهِ رَقِيبٌ عَتِيدٌ { 18 } وَجَاءتْ سَكْرَةُ الْمَوْتِ بِالْحَقِّ ذَلِكَ مَا كُنتَ مِنْهُ تَحِيدُ ﴾[3]، فالرقيب والعتيد إذن هما المَلكان الموكلان بتسجيل أعمال الإنسانمن مولده حتى وفاتــه ، ونجد الرقيب والعتيد عند الوشّاح الوزير ابن لُبُّون[4] هما عينا المعشوق إذ يقول:

مالي مــن مُجيرْ   من أسهمِ العيونِ العِينِ
أدْمَــتْ بــغُرورْ   قلبَ المُتيّمِ المحــزونِ
وقــامَتْ تُثيــــرْ   عليه حَتْفُه في الحيــنِ
فــأيــن مَحِيــدْ   لمن حَتْفُه رقيبٌ عَتِيدْ[5]

---

(1) ابن الخطيب، **جيش التوشيح**، ص145، غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1، ص130.

(2) الصابوني، **صفوة التفاسير**، ج 16، ص58.

(3) سورة ق،الآية 18-19.

(4) ذوالوزارتين أبو عيسى لُبُّون بن عبدالعزيز بن لُبُّون، كان وزيراً قائداً في عصر الطوائف، معدوداً في الأجواد موصوفاً بتجويد القريض، ويرى حسين مؤنس في تحقيقه لكتاب الحلّة السيراء لابن الأبّارأنّ الضبط الصحيح لاسمه هو لُبُّون بضمّ اللام وتضعيف الباء وليس كما جرى البعض بفتح اللام .انظر: ابن بسام، الذخيرة، ق، مج1، ص104؛ابن الخطيب، جيش التوشيح، السابق، ص 158،ابن الأبّار،أبو عبدالله محمد بن عبدالله(ت658هـ/1260م)، **الحُلة السّيراء**، تحقيق: حسين مؤنس،(د.ط)،دار المعارف،مصر،(د.ت)، ج2، ص 167-171.

(5) ابن الخطيب، **جيش التوشيح**، ص167، غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص156.

فيتساءل ابن لُبُّون أين المحيد أي المهرب والملجأ من عيني المعشوق ذات الأسهم؟ فشبّه العينين وأسهمهما بالرقيب والعتيد في القرآن الكريم وتكفلُهُما بتدوين أعمال الإنسان انّى كان وفي أي حال، فالهرب من عيني المعشوق عند ابن لبون كالهرب والبحث عن المحيد من الرقيب والعتيد، وهذا مما يستحيل تحقيقه.

فإذا كانت عينا المحبوب عن ابن بلون هما الرقيب والعتيد، فإنّ الهوى هو الذي يكون الرقيب والعتيد عند الوشّاح أبي القاسم المنيشي[1] حين يقول:

فؤادي العَميدْ مِنَ الهَوَى رقيبٌ عَتيدْ[2]

فكان الهوى عند أبي القاسم المنيشي هو الرقيب العتيد الذي يراقب الفؤاد الذي حاله كحال الإنسان من الرقيب والعتيد، فنلاحظ كيف سخّر الوشّاح هذه الألفاظ القرآنية دون أن تخرج عن مدلولها العام في القرآن لتخدم معنىً آخر يقصده الوشّاح.

الكواعب الأتراب:

الكواعب في القرآن صفة للنساء أو الفتيات اللواتي برز مِنْهُنَّ الصدر وتكعّب وأتراب أي متساويات في السن بقوله تعالى:﴿وَكَوَاعِبَ أَتْرَابًا﴾[3]، وعندما أراد الوشّاح الاندلسي أن يصف الفتيات الجميلات المتساويات في السن لم يجد أبلغ مما وصفهن به القرآن الكريم، فيقول ابن اللبّانة:

كواعبٌ أترابْ تشابهتْ قدّا[4]

---

(1) هو أبو القاسم بن أبي طالب الحضرمي المنيشي نسبةً إلى منيش من قُرى إشبيلية، لُقّب بعصا الأعمى لكثرة ملازمته للأعمى التطيلي ومصاحبته له، عُرف عنه قوة المعنى حتى شبهت معانيه بالسهام، وهو من النقّاد الجهابذة، نظم في الشعر والتوشيح . انظر: ابن الخطيب، **جيش التوشيح**، ص109، ابن سعيد، **المغرب في حلى المغرب**، ج1، ص289.

(2) ابن الخطيب، المصدر نفسه، ص118، غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1، ص339.

(3) سورة النبأ،الآية 33.

(4) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، السابق، ص 212.

كُبّار:

كُبّار مصطلح قرآني يفيد المبالغة في الكبر بالاحتيال على الدين وصدّ الناس عنه[1]، وهي صفة أطلقها الله على مكر قوم نوح عليه السلام في قوله تعالى: ﴿وَمَكَرُوا مَكْراً كُبَّاراً﴾[2]، إشارة إلى كبرهم واحتيالهم على الدين وصدهم للناس عنه وتحريضهم إيّاهم على أذية نوح عليه السلام.

ونجد الأعمى التطيلي يستخدم هذا اللفظ القرآني في إحدى موشّحاته لتدل على نفس مدلولها في القرآن الكريم، حين يقول:

دمعٌ سفوحٌ وضلوعٌ حِرارْ ماءٌ ونارْ
ما اجتمعا إلا لأمرٍ كُبـّارْ[3]

فالتطيلي يشتكي حاله لفراق معشوقته فدموعه المسفوحه وظلوعه الحرّى والماء والنار كلها كانت قد اجتمعت لأمرٍ مبالغ في الكبر، وأضاف التطيلي إلى ذلك العذول إذ أعقب القول السابق قوله:

بئسَ لَعَمْري ما أراد العَذول
عمرٌ قصيرٌ وعناءٌ طويلْ[4]

الماء المعين:

وهو الماء الجاري الظاهر على وجه الأرض وورد تركيب الماء المعين في تهديد الرسول (ص) للمشركين، وسؤاله لهم إذا غار ماؤهم في أعماق الأرض من ذا

---

(1) الصابوني، **صفوة التفاسير**،ج19، ص45.

(2) سورة نوح، الآية22.

(3) الأعمي التطيلي، **ديوان الأعمى التطيلي**، ص261.

(4) الأعمى التطيلي،المصدر نفسه، ص261.

الذي يخرجه لهم ليصبح جارياً ظاهراً [1]، يقول تعالى: ﴿قُلْ أَرَأَيْتُمْ إِنْ أَصْبَحَ مَاؤُكُمْ غَوْراً فَمَن يَأْتِيكُم بِمَاءٍ مَّعِينٍ﴾[2].

ويوظّف التطيلي التركيب نفسه –الماء المعين- في إحدى موشّحاته مادحاً أحد الوزراء ويُدعى المصحفي غير أنّه يحمل مدلولاً آخراً، فممدوح التطيلي –المصحفي- أتى متأخراً في الزمان ولكنه صاحب مجدٍ قديم غابر في زمن أجداده وآبائه، ولكن وإن جاء متأخراً زمنياً فإنه ما زال يحمل من بقايا ذلك المجد كما يحمل منهلُ الماءِ ماءً معيناً متبقياً فيه، فيقول:

فإنْ أتَى ومجدُهُ الأوّلْ   في الغابِرينْ
فإنّ في بقيّةِ المنهــلْ   ماءً مَعيــنْ[3]

فقد وُفِق التطيلي في اختيار الصورة الفنية واختياره اللفظ القرآني الذي أضفى على الصورة قداسةً ومصداقية.

الزرابي:

يقول تعالى: ﴿وَزَرَابِيُّ مَبْثُوثَةٌ﴾[4]، والزرابيّ هي البسط الفاخرة ومبثوثة مفروشة في المجالس، وقد وظّف التطيلي لفظة الزرابيّ واصفاً إحدى الرياض التي مرّ بها ورفيقه وهما في طريقهما إلى حانة خمّار، إذ يقول:

إذا طلعــتْ أنجُمُ أزهــارِ   فــحَيَّ على حانــة خمّارِ
ومُرّ بي إلى روضٍ ربعيّ   سقــاهُ ولِيٌّ بعــدَ وَسْمِيّ
وألبَسَهُ مِــنْ كُــلِّ مَوْشِيّ   وبَثَّ بـــه خُضْرَ زَرابيّ[5]

(1) الصابوني، **صفوة التفاسير**، ج 19، السابق، ص12.
(2) سورة الملك،الآية 30.
(3) الأعمى التطيلي، **ديوان الأعمى التطيلي**، ص275.
(4) سورة الغاشية، الآية 16.
(5) الأعمى التطيلي، **ديوان الأعمى التطيلي**، السابق، ص281.

الحبّ الجمّ:

وصف القرآن الكريم حال الإنسان في نفاقه وأكله ميراث المستضعفين ووصف حبه للمال، ولم يكن هذا الحبّ حبّاً معهوداً بل كان حبّاً وصفه الله بالجمّ أي الكثير بقوله تعالى: ﴿وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلاً لَّمّاً {19} وَتُحِبُّونَ الْمَالَ حُبّاً جَمّاً ﴾[1]، فالحبّ الجمّ في القرآن الكريم هو الحبّ المُفرِط الشّرِه، وبذلك أصبح تركيب الحبّ الجمّ رمزاً لكلّ حبٍّ مفرط، فلم يجد أبو القاسم المنيشي تركيباً يصور حالة الحب الشرهة التي كان يعانيها إلا بالاستعانة بالمصطلح القرآني الذي صوّر هذه الحالة تصويراً دقيقاً، إذ يقول:

يا مَنْ صالَ منهُ الجَفْنُ بسيفِ المَنيَّهْ أحبُّك حُبّاً جَمّا فاسمحْ بالتحيّهْ[2]

فنقل أبو القاسم المنيشي تركيب الحبّ الجمّ من مدلوله القرآني في دلالته على الإفراط في حبّ المال ليدلّ أيضاً على الحبّ المفرط ولكن ليس حباً للمالِ بل حبّاً للممدوح، فحوّر المنيشي مدلول التركيب ليدلّ على تجربته الشخصيّة وحالته العشقيّة.

الحُوب:

الحُوب مفردة قرآنية تعني الظلم والذنب العظيم[3]، ونجدها في قوله تعالى: ﴿وَآتُواْ الْيَتَامَى أَمْوَالَهُمْ وَلاَ تَتَبَدَّلُواْ الْخَبِيثَ بِالطَّيِّبِ وَلاَ تَأْكُلُواْ أَمْوَالَهُمْ إِلَى أَمْوَالِكُمْ إِنَّهُ كَانَ حُوباً كَبِيراً ﴾[4]، ويقول ابن بقي في إحدى موشّحاته الغزلية واصفاً حبيبه وشاكياً لفراقه:

كيفَ لا يغدُو لِباسِي ثوبَ السَّقَامْ
وطُلا ظَبِيِ الكِناسِ سِرُّ الغَـرامْ
ما عَلى مثلي بباسِ أنْ يُستَهَـامْ
غيرَ غَي حُبٍّ يَزينُ ثوبَ الشُّحوبِ
يَجـمُـلُ بالأحـرارِ من غيرِ حُوبِ[5]

---

(1) سورة الفجر، الآية 19-20.

(2) ابن الخطيب، **جيش التوشيح**، ص109، غازي، **ديوان الموشحات الاندلسية**، مج1، ص317.

(3) الصابوني، **صفوة التفاسير**، ج 2، ص80.

(4) سورة النساء، الآية2.

(5) ابن الخطيب، **جيش التوشيح**، السابق ص7، غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، السابق، مج 1، ص417.

الحرف:

الحرف هي حال المذبذبين الذين لا يعبدون الله على ثقة ويقين بل عن قلق واضطراب"[1] إذ يقول تعالى: ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يَعْبُدُ اللَّهَ عَلَى حَرْفٍ فَإِنْ أَصَابَهُ خَيْرٌ اطْمَأَنَّ بِهِ وَإِنْ أَصَابَتْهُ فِتْنَةٌ انقَلَبَ عَلَى وَجْهِهِ خَسِرَ الدُّنْيَا وَالْآخِرَةَ ذَلِكَ هُوَ الْخُسْرَانُ الْمُبِينُ﴾ "[2]، فاختصت لفظة (حرف) في القرآن بالذين في قلوبهم زيغ عن عبادة الله أو قل هي حال المنافقين في عبادتهم، واستوعب الوشّاحون الأندلسيون دلالة هذا اللفظ وأضافوها إلى مخزونهم الثقافي ليزينوا معانيهم بها وبأمثالها الألفاظ التي تحمل قوّة بلاغية في الدلالة على المعنى، يقول التطيلي في إحدى موشّحاته التي يمثل بها تذبذب حاله بين التوبة والعصيان حين يقول[3]:

بَيْنا أنا شاربْ للقهوةِ الصِّرْفِ
وبينَ أنا تائبْ لكنْ على حَرْفِ
إذْ قالَ لي صاحبْ منْ حَلبَةِ الظَّرفِ
نَديمُنا قَدْ تابْ غنٍّ لَهُ واشْدُ
واعرِضْ عليهِ الكاسْ عَسَاهُ يرْتَدُ[4]

فلم يجد التطيلي كلمةً أشفى وأبلغ في تصوير حاله المتذبذبة من استخدام القرآن الكريم

---

(1) الصابوني، **صفوة التفاسير**،ج 9، السابق، ص31.

(2) سورة الحج،الآية11.

(3) انفرد سيد غازي في ديوان الموشحات بنسب هذا الموشح لابن بقي حيث نجده في صفحة 437 في ديوان الموشحات المجلد الأول، ولكن يميل الباحث إلى نسبة هذا الموشح للأعمى التطيلي حيث نجد أنّ الموشح منسوب للتطيلي في جيش التوشيح ص 30، وفي دار الطراز لابن سناء الملك ص 64 كما نجده في ديوان الأعمى التطيلي من تحقيق الدكتور إحسان عباس ص 467، فالموشح أقوى أن يكون للتطيلي منه لابن بقي حيث أن المصادر الأقدم زمناً والتي أقرب إلى عصر الموشحات تنسبه للتطيلي بينما انفرد – حسب اطلاعي - سيد غازي في ديوان الموشحات في نسبه لابن بقي.

(4) ابن الخطيب، **جيش التوشيح**، ص30، ابن سناء الملك، أبو القاسم هبة الله بن جعفر (ت608هـ/1212م)، **دار الطراز في عمل الموشحات** ، تحقيق: جودت الركابي، ط 3، دار الفكر، دمشق، سورية، 1400هـ/1980م، ص64.

هذه اللفظة في التدليل على حال المنافقين المتذبذبين في عبادتهم، فوظّف هذه الكلمة في موشّحه لينقل لنا صورة نفسه وحاله التي كان عليها.

السندس والإستبرق:

ارتبط مفهوم هاتين المفردتين بالثواب والنعيم ورغد العيش، إذ وعد الله المفلحين من البشر في جملة ما وعد أن يكون لباسهم في الجنة من السندس والإستبرق، والسندس هوما رقّ من الحرير والاستبرق ما غلُظ منه وثخُن[1].

ومع أن هاتين الكلمتين معروفتان في معجم العرب إلا أن القرآن الكريم في استخدامه إياهما مراراً،خلع عليهما مسحةً دينيةً قرآنية تدل على الإحسان والفوز إذ يقول تعالى:﴿وَيَلْبَسُونَ ثِيَاباً خُضْراً مِّن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُّتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ﴾[2]، ويقول تعالى:﴿يَلْبَسُونَ مِن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُّتَقَابِلِينَ﴾[3]، ويقول تعالى:﴿عَالِيَهُمْ ثِيَابُ سُندُسٍ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ﴾[4]، وفي إحدى موشّحات التطيلي[5]، نجده يضفي على تجربته الشخصية جواً لطيفاً فيستحضر المفردة القرآنية التي صوّرت حال النعيم والترف التي يحياها أهل الجنة ليصوّر لنا نفسه أيضاً أنه في جنّة دنيوية تبهج النفوس، حيث يقول:

دُنيَـــا تجلَّتْ عـــروسْ   على بِساطِ السُّندُسِ
فاشربْ وهاتِ الكؤوسْ   فهْيَ حياةُ الأنــفُسِ
وإن أتيـــتَ الغُـــروسْ   فاعدِلْ إليها واجلِسِ[6]

ونجده عند التطيلي أيضاً في موشح آخر متغزلاً بمعشوقه، يقول:

---

(1) الصابوني، **صفوة التفاسير**، ج 8، ص15.
(2) سورة الكهف،الآية31.
(3) سورة الدخان،الآية53.
(4) سورة الإنسان،الآية21.
(5) الموشح منسوب لابن بقي في ديوان الموشحات لسيد غازي المجلــد الأول ص 445، ويُلاحَــظ الخلــط بــين موشحات التطيلي وابن بقي.
(6) الأعمى التطيلي، **ديوان الأعمى التطيلي**، ص280.

خَلْقُهُ خَلْــقٌ وثيــقْ ريشُهُ إسْتَبْرَقُ
يَنثني منهن في بُردِ لا يــَخْــلَقُ[1]

ووظّف الوشّاح ابن زمرك المفردة نفسها في موشّح له يهنئ به الغني بالله[2] بالشفاء من مرض، فيقول:

مِنْبَرُ الغُصنِ عليهِ قَــدْ جَلَسْ ساجِعُ الأدوَاحْ
حُلَلَ السُّندُسِ خُضْراً قَدْ لَبِسْ عِطفُهُ المُرتاحْ[3]

فابن زمرك يوظّف الآية القرآنية التي وردت فيها المفردة كاملة (ويلبسون ثياباً خضراً من سندس) ليخدم بذلك قوله ويضفي عليه هالةً من الوقار والقداسة، ويعطي ممدوحه صورةً تشي بالتنعم والوقار.

الخُمس:

هو مصطلح مما جاء به القرآن لتنظيم أمور المسلمين في حياتهم الاسلامية والمراد به هو تقسيم غنائم الحرب فنجده في قوله تعالى:﴿وَاعْلَمُواْ أَنَّمَا غَنِمْتُم مِّن شَيْءٍ فَأَنَّ لِلّهِ خُمُسَهُ وَلِلرَّسُولِ وَلِذِي الْقُرْبَى وَالْيَتَامَى وَالْمَسَاكِينِ وَابْنِ السَّبِيلِ﴾ [4].

ويرى المفسرون أن مصطلح الخُمس مأخوذ من تقسيم الغنائم والأموال إلى خمسة أقسام توزع على من ذكرهم الله عزّ وجلّ في الآية[5].

ويصوّر لنا ابن سهل حاله المنهوبة في هيامه في من أحب، وكأنه أصبح غنيمة حرب لدى المحبوب الذي غنم قلبه في معركة غرامية، ويعترف ابن سهل في نهاية هذه المعركة بهزيمته واغتنام قلبه، ويصوّر نشوة النصر وهيبته التي بدت ظاهرة على

---

(1) الموشح منسوب لابن بقي في ديوان الموشحات مج1، ص449 وهو في دارا لطراز للتطيلي ص80.

(2)الغني بالله هو محمد بن أبي الحجاج يوسف بن اسماعيل بن فرج بن اسماعيل بن نصر، وهو ثامن سلاطين بني نصر بغرناطة، مَلَكَ غرناطة سنة 755هــ/1354م واستمر في المُلك حتى توفي سنة 793هــ/1392م.

(3) المقري، **أزهارالرياض**، مج2، ص192، غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج 2، ص523.

(4) سورة الأنفال،الآية41.

(5) الصابوني، **صفوة التفاسير**، ج 4، ص77.

المحبوب المنتصر، فيطلب ابن سهل[1] من هذا المنتصر الذي نهب قلبه غنيمةً أن لا يجور في تقسيم الخُمْس حين يقول:

أتَّقِي مِنْهُ عَلَى حُكْمِ الغَرَامَ   أَســَداً وَرْداً، وأهْــوَاهُ رَشَا

قُلْتُ لَمَّا أنْ تَبــدَّى مُعْلَمَا   وَهْوَ مِنْ ألحَاظِهِ في حَرَسِ

أَيُّهَا الآخِذُ قَلْــبِي مَغْنَمَــا   اجْعَلْ الوَصْلَ مَكَانَ الخُمُسِ[2]

ومن الدارسين من فسّر فكرة الخُمس في قول ابن سهل السابق تفسيراً لطيفاً وذلك أن الخُمس عادةً يقسم خمسة أقسام فوزّعت هذه الأخماس أو الأقسام: القسم الأول أخذه وغنمه سلطان الحسن لنفسه، والأربعة المتبقية وزّعت على الجفون الأربعة للمحبوب حيث كانت تلك الجفون جيشاً يقاتل مع المحبوب[3].

ويرى الباحث أنّ ابن سهل كان في غاية التوفيق والإبداع في توظيف مصطلح الخُمس وفكرته التي قام عليها وهي الجهاد وتوزيع الغنائم، فالفكرة العامة بقيت كما هي عند ابن سهل وهي الغنائم وتقسيمها إلى أخماس، وتبدو البراعة عند ابن سهل في توظيف هذه الفكرة لتنزاح أو لتفترق عن مدلولها الأصلي في القرآن الكريم لتوضيح تجربة شخصية أو خاصة بالوشّاح، فكان بارعاً في اختيار الموضوع وفي تسليطه على تجربته الخاصة وقدرته الفائقة في استرجاع مخزونه الثقافي وتحويره ليدلّ على تجارب

---

(1) هو أبو إسحق إبراهيم بن سهل الإسرائيلي من أهل إشبيلية، كان يهودياً فأسلم، كان من عجائب الزمان في ذكائه على صغر سنه، عُرف عنه سرعة الحفظ إذ كان يحفظ الأبيات من سَمْعَة، وهو أديب ماهر كــان يقــرأ مــع المسلمين ويخالطهم، دوِّن شعره في مجلّد، وأكثر شعره في صبي يهودي كان يهواه اسمه موسى، لـه قصيدة في مدح الرسول(ص)، يقول فيها:

وركبٍ دعتهم نحو طيبة نيةٌ   فما وَجَدَتْ إلاّ مطيعاً وسامعاً

مات غريقاً مع ابن خلاص والي سبتة سنة 649هـ/1251م، وكان سنّه نحو الأربعين أو ما فوقها، انظر: ابن سعيد، **المغرب في حلى المغرب**، ج1، ص269، الكتبي، **فوات الوفيات**، مج1، ص20.

(2) ابن سهل الاسرائيلي،أبو اسحاق إبراهيم بن سهل الإشبيلي (ت649هـ/1251م)**ديوان ابن سهل الاسرائيلي** ، تحقيق:محمد قوبعة،(د.ط)، منشورات الجامعة التونسية،1985م، ص477.

(3) الأفراني، محمد الصغير بن محمد المراكشي**المسك السهل في شرح تو شيح ابن سهل** ، تحقيق: محمد العمري (د.ط)، وزارة الأوقاف والشؤون والمقدسات الإسلامية، المملكة المغربية،1418هـ/1997م، ص432.

إنسانية جديدة، فكان مخزونه الثقافي حاضراً طيّعاً لم يجد صعوبة في استرجاعه وتهذيبه وإخراجه بثوب ومدلول جديدين.

المن والسلوى:

يرتبط المنّ والسلوى بالنعم التي أنعم الله بها على بني اسرائيل قوم موسى عليه السلام، والمنّ هو طعام حلو المذاق يشبه العسل، والسلوى هو طائر يشبه السماني له طعم لذيذ[1]، فقد أكرم الله تعالى بني اسرائيل وهم في أرض تيههم بهذا النوع من الطعام، فارتبط هذا الطعام في أذهان المسلمين بالإكرام والمنّة من الله تعالى فاعتبروه طعاماً لا يدانيه طعام لارتباطه بالقرآن الكريم وبمكارم الله تعالى على الإنسان، فصاروا يتبعون كل لذيذ به، ووردت المنّ والسلوى في قوله تعالى:﴿وَظَلَّلْنَا عَلَيْكُمُ الْغَمَامَ وَأَنزَلْنَا عَلَيْكُمُ الْمَنَّ وَالسَّلْوَى﴾[2]، وقوله تعالى:﴿وَظَلَّلْنَا عَلَيْهِمُ الْغَمَامَ وَأَنزَلْنَا عَلَيْهِمُ الْمَنَّ وَالسَّلْوَى كُلُواْ مِن طَيِّبَاتِ مَا رَزَقْنَاكُمْ﴾[3]، وقوله تعالى:﴿يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ قَدْ أَنجَيْنَاكُم مِّنْ عَدُوِّكُمْ وَوَاعَدْنَاكُمْ جَانِبَ الطُّورِ الْأَيْمَنَ وَنَزَّلْنَا عَلَيْكُمُ الْمَنَّ وَالسَّلْوَى﴾[4].

ولقد وظّف ابن سهل الإسرائيلي تركيب المنّ والسلوى في حديثه عن غلام كان قد فتن به، اسمه موسى، وخلع ابن سهل على موساه هذا صفاتاً نبويةً معجزة، وأوصافاً فاتنةً أخرى، ومن ذلك قوله فيه:

ولا للبدرِ مَــــــــرآكْ ولا للزَّهر ريَّاكْ

ولا في المَنِّ والسَّلْوَى سُلُوٌّ عن ثَناياكَ[5]

لقد أراد ابن سهل أن يصف الصفات الجمالية الفاتنة لغلامه، فبحث فيما يشتهيه الإنسان من ملذّات ليقابلها بثنايا المعشوق، فلم يجد في المتاع والملذّات الدنيوية ما يمكن

---

(1) الصابوني، **صفوة التفاسير**، ج1، ص46، ج4، ص48،ج 8، ص67.

(2) سورة البقرة، الآية57.

(3) سورة الأعراف،الآية160.

(4) سورة طه،الآية80.

(5) ابن سهل الإسرائيلي، **ديوان ابن سهل**، ص488، غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج 2، ص209.

أن ينسيه ثنايا غلامه فعند ذلك عكف على ما يعرفه ويختزنه من مخزون قرآني يبحث فيه فوجد المنّ والسلوى، والتي هي يمكن أن نعتبرها رمزاً للإنعام واللذّة، فاقتبس المنّ والسلوى فوظّفها في قوله السابق، وكأنه يقول لمتلقيه: حتى المنّ والسلوى التي هي نعمة ربانية أكرم الله بها عباداً له لا يمكن أن تنسيه ثنايا معشوقه لشدّة فتنتها وإغرائها، فبتلك المبالغة من ابن سهل يمكن أن يتصور المتلقي الصورة الفاتنة التي كان عليها غلامه موسى.

الحور العِين:

ارتبطت الحور العِين بالجزاء الحسن، وهي تركيبٌ قرآني دخل معجم العرب ليدللوا به على جمال كل امرأةٍ فاتنة، فلم نعهد في شعر ما قبل الاسلام أقصد قبل نزول القرآن أن وُصِفَتْ المرأة أو سميت بالحور العِين وإنما هو مما أضافه القرآن الكريم من ألفاظ غزيرةٍ إلى لغة العرب، ووردت الحور العِين في القرآن مراراً وتكراراً مرتبطةً بالجزاء الحسن في قوله تعالى:﴿كَذَلِكَ وَزَوَّجْنَاهُم بِحُورٍ عِينٍ﴾[1]، ووردت أيضاً في قوله تعالى:﴿وَحُورٌ عِينٌ { 22 } كَأَمْثَالِ اللُّؤْلُؤِ الْمَكْنُونِ﴾[2]، وقوله تعالى:﴿مُتَّكِئِينَ عَلَى سُرُرٍ مَّصْفُوفَةٍ وَزَوَّجْنَاهُم بِحُورٍ عِينٍ﴾ [3]، والحور العين هُنَّ من أسباب اكتمال سعادة الإنسان، والحوراء هي المرأة البيضاء والعيناء أي عظيمة العينين[4]، ولا شك أن الوشّاح الأندلسي كان أكبر عناية في موشّحاته الغزلية باستخدام مثل هذه التراكيب والمفردات، فنجد أحد الوشّاحين الأندلسيين المجهولين يوظّف هذه المفردة في وصف المرأة التي سلبت قلبه حيث يقول:

أيَّ عَيْشٍ يَلَـــذُّ محـــزونُ

---

(1) سورة الدخان،الآية54.

(2) سورة الواقعة،الآية، 22-23.

(3) سورة الطور،الآية20.

(4) الصابوني، **صفوة التفاسير**، ج5،67،ج17، ص52، 63.

سَلَبَتْ قلبَهُ الحُوْرُ العِيْنُ[1]

لكننا نجد هنا ثمّة مفارقة بسيطة بين ارتباط الحور العين في القرآن بالجزاء والإكرام واكتمال السعادة وارتباطها عند الوشّاح بالحزن؛ لأن وصل الحور العين غير ممنوع كما في القرآن بينما عند الوشّاح كانت الحور العين قد سلبت القلب وابتعدت أو غابَتْ، ويبدو ذلك واضحاً في قوله معقّباً على قوله السابق ومخاطباً لائميه على هواه:

أيُّها اللائمونَ في وَجدِي
إنْ أمُتْ وَحْشَةً إلى هِنْدِ
شَهدتْ أَدْمُعي عَلَى خَدِّي
أنّني في هَوايَ مَفْتُــونُ[2]

3.2 توظيف الأمثال والصور الفنية القرآنية:

لقد احتوى القرآن على صور فنية شديدة القوة والتأثير فاقت كلام البشر في صياغتهم للصور الفنية في نقل المشاعر والأحاسيس للمتلقي[3]، والصورة الفنية المتخيَّلَة خصيصة من خصائص القرآن الكريم للتعبير عن المعنى الذهني والحالة النفسية وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية[4]، والقرآن الكريم لقوة بلاغته وجمال أسلوبه كان قد سحر العرب سادة البلاغة وجهابذتها بل إنَّ الله سبحانه وتعالى تحدّى الناس وسادة البلاغة منهم في أن يأتوا ولو بصورة من مثله في قوله تعالى:﴿وَإِن كُنتُمْ فِي رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا عَلَى عَبْدِنَا فَأْتُواْ بِسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِ وَادْعُواْ شُهَدَاءكُم مِّن دُونِ اللّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ﴾[5]، حيث أن الصورة القرآنية تحمل ألفاظاً موجزة، بالإضافة إلى أن الصورة القرآنية صورة

(1) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج 2، ص649.

(2) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج 2، ص649.

(3) العاني، **أثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي**، ص167.

(4) سيد قطب، **التصوير الفني في القرآن**، ط3، دار المعارف،مصر (د.ت)، ص34.

(5) سورة البقرة،الآية 23.

يستطيع متلقيها أن يحسّها ويتخيل لها رسماً في بصره[1]، وإضافة إلى ذلك أن الصورة القرآنية عنيت بخطاب الوجدان الإنساني لتشغل كل حواسه ومشاعره في تأملها[2].

ولقد ظهر للباحث الأثر الواضح للصورة الفنية والمثل القرآني في هذه الموشّحات، وكلّ ذلك نتيجة ثقافة الوشّاح الاندلسي واستيعابه للمعاني القرآنية وتمثلها وانعكاس ذلك جلياً على نتاجه الأدبي، وطبيعة الموشّح المزركشة والمنمقة فنياً تستوعب هذه الصور الفنية البديعة ليلون الوشّاح بها موشّحه مستلهماً كل ما حوى من ثقافة وتراث في إبراز الفن التوشيحي، ولنعرض بعض هذه الصور لنلاحظ بعد ذلك الفنية الفائقة التي مارسها الوشّاح في استلهام القرآن الكريم بمفرداته وصوره، وتوظيف كل ذلك في إبراز تجربته الشخصية او الإنسانية لتصبح الصورة ركيزة وداعمة في عرض فكرة الوشّاح الخاصة وسنعرض بعض أوجه التصرف الذي قام به الوشّاح في استلهامه للصورة القرآنية.

يقول تعالى: ﴿وَتَرَى الْجِبَالَ تَحْسَبُهَا جَامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ﴾[3]، فيخاطب الله تعالى الإنسان موضحاً له بعض مظاهر قيام الساعة سير الجبال وتطايرها كالعهن فصور الله تعالى سير هذه الجبال في سرعتها بصورة مألوفة في عقول الناس وأذهانهم وهي صورة السحاب في مروره. إذ يستطيع المتلقي أن يرسم صورة في مخيلته لمرور الجبال لأنه عهد مرور السحاب. وعرفه فيقارن بين الصورتين وهذه إحدى أبرز ملامح الصورة كما وضحها الجرجاني في قوله: "أنها تمثُّلٌ وقياس لما نعلمه بعقولنا عن الذي نراه بأبصارنا.." [4]، وقياساً لمفهوم الجرجاني السابق فإن الناس عهدوا مرور السحاب

---

(1) شرّاد، شلتاغ عبود، **أثر القرآن في الشعر العربي الحديث**،(د.ط)، دار المعرفة، دمشق(د. ت) ص114.

(2) شرّاد، **المرجع نفسه**، ص112.

(3) سورة النمل،الآية 88.

(4) الجرجاني،أبو بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن (ت471هـ/1078م) **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، تصحيح: الشيخ محمد عبده، تعليق: محمد رشيد رضا، (د.ط)، دار المعرفة، بيروت، 1978م، ص330.

وسيره ولكنهم لم يعهدوا مرور الجبال أو من المحال ان يتصوروه إلا بتقريب ومقابلة مع صورة أخرى كانوا قد عهدوها وهي مرور السحاب.

والوجه البلاغي للصورة السابقة هو تشبيه بليغ فشبّه مرور الجبال بمرور السحاب بحذف أداة التشبيه ووجه الشبه، وفي قوله تعالى: "تحسبها جامدة" يقول الإمام الفخر الرازي: ((إنّ حسبانهم أنها جامدة في كون الأجسام الكبار إذا تحركت حركة سريعة في نسق ونهج واحد حسبها الناظر أنّها جامدة[1])).

ولجأ الوشّاح الأندلسي في التعبير عن تجربته الذاتية إلى مثل هذه الصور التي لا بدّ أنه عهدها وعرفها وأدركها إدراكاً تاماً وامتصها لتذوب في موشّحاته ليسمو موشّحه بهذه الصور، والصورة الفنية القرآنية السابقة نجد استلهاماً لها عند عدد من الوشّاحين فمن ذلك يقول ابن رافع رأسه:

سُقْياً للِيَّــالي الغُــرِ   وعَهْدِ الشبــابِ
أَيّامَ قَطَعْتُ عُمْرِي   فيها بالتّصابِي
مَرّتْ طَيِّبَاتِ الذِّكْرِ   كَمَرِّ السَّحَــابِ[2]

فاستلهم ابن رافع رأسه الصورة القرآنية –مرّ السحاب- ليضفي على نصّه صورة فنية تحمل طابعاً من القداسة والبلاغة معاً، ولا شك ان ابن رافع رأسه استوعب الصورة واستحضرها وحوّر بعض عناصرها، لتدل على تجربته الخاصة في سرعة انقضاء الليالي الغر وعهد الشباب فسخّر هذه الصورة ليخاطب بها متلقيه ويشاركوه في تصوّر هذه الصورة، حيث أنه أدرك أن هذه الصورة هي قاسم مشترك بينه وبين متلقيه وهي قاسم الثقافة القرآنية الواحدة، مقدّراً بذلك قوة التأثير الحسّي والتخييلي الذي ستحدثه في نفس متلقيه، إذ سرعان ما تحيله إلى صورة أخرى سابقة كان قد عهدها المتلقي في مصدر ثقافته الأول وهو القرآن الكريم.

---

(1) فخر الرازي، محمد بن ضياء الدين الرازي (ت 604هـ/1206م)، **التفسير الكبير**، ط1، دار الفكر، دمشق، سورية، 1401هـ/1981م، مج12، ص220.

(2) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1، ص33.

وفي توظيف الصورة نفسها، يقول ابن زمرك:

فالعيشُ نومٌ والرَّدَى يَقظـــةٌ   والمَرءُ ما بينهمـــا كالخَيَالْ

والعُمْرُ قَدْ مَرَّ كَمَرِّ السَّحَابْ   والمُلْتَقَى باللهِ عَمَّا قَرِيبْ[1]

ووظّف ابن زمرك أيضاً هذه الصورة في قوله السابق والتقى مع ابن رافع رأسه في استلهام هذه الصورة في التدليل على سرعة انقضاء العمر مع اختلاف بسيط بينهما، فابن رافع رأسه قصد انقضاء الأيام الجميلة من العمر بينما قصد ابن زمرك انقضاء العمر كله بدليل إشارته إلى الملتقى بالله عز وجل، ومهما يكن من أمرٍ فكلا الوشّاحين قد تصرفا بالصورة واستلهماها في التأثير في المتلقي وشحذ حواسه وتحفيزه على استرجاع معارفه الثقافية، وربط النص التوشيحي بنص آخر وأعني القرآن، وأيضاً توظيفهما للصورة في التدليل على تجربة إنسانية أخرى غير الصورة تلك التي شبّه بها الخطاب الربانّي مرور الجبال وتقريبه إلى الأذهان بمرور السحاب.

ومن الصور القرآنية التي وظّفها الوشّاحون الأندلسيون صورة التجارة الرابحة التي أشار إليها القرآن الكريم، إذ شبّه الخالق عز وجل صنيع الذين يتلون كتابه ويقيمون الصلاة وينفقون أموالهم في سبيله ابتغاء رضوانه بالتجارة الرابحة التي لا تكسد ولا تبور في قوله تعالى:﴿إِنَّ الَّذِينَ يَتْلُونَ كِتَابَ اللَّهِ وَأَقَامُوا الصَّلَاةَ وَأَنفَقُوا مِمَّا رَزَقْنَاهُمْ سِرًّا وَعَلَانِيَةً يَرْجُونَ تِجَارَةً لَّن تَبُورَ﴾[2]، فقد استعار الله تعالى التجارة الرابحة لعبادته ونيل ثوابه وشبّهها بالتجارة الدنيوية التي يتعامل بها الخلق في بيعهم وشرائهم"[3].

ونجد استلهام هذه الصورة واضحاً جلياً في إحدى موشّحات أبي القاسم المنيشي في قوله:

ما غَرَّني ما أغرَى وإنّما العِشقُ غرورْ صِلْني فإنّ اعتلاقَكْ   تجارةٌ ليسَ تَبُورْ[4]

---

(1) المقري، **أزهار الرياض**، ج2، ص 205، غازي، المصدر نفسه، مج 2، ص 547.

(2) سورة فاطر،الآية 29.

(3) الصابوني، **صفوة التفاسير**، ج13، ص37.

(4) ابن الخطيب، **جيش التوشيح**، ص114، غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج 1، ص329.

فاقتبس المنيشي الصورة الفنية الدالة على الربح من القرآن الكريم ليوظفها في نصه السابق، فنقل المنيشي الصورة القرآنية بكل ما فيها من معاني الربح وعدم البوار والكساد ليصور بها الربح، وعدّ الكساد الذي يجنيه من وصاله لمعشوقته، فكأن وصال المعشوقة عند المنيشي في موشّحه السابق يوازي ربما عبادة الناس لخالقهم، فثبّتَ المنيشي باقتباسه هذه الصورة في أذهان المتلقين طيب وصال معشوقته و في الوقت نفسه ربطُهّم بالصورة القرآنية التي كانوا قد عهدوها وعرفوها في كتابهم الكريم.

ومن الصور القرآنية المعروفة الصورة التي نستخلص عناصرها من قوله تعالى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ كَذَّبُواْ بِآيَاتِنَا وَاسْتَكْبَرُواْ عَنْهَا لاَ تُفَتَّحُ لَهُمْ أَبْوَابُ السَّمَاء وَلاَ يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّى يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ﴾[1]، فالتعبير المجرّد للمعنى السابق هو أن الذين كفروا لن يدخلوا الجنة بتاتاً ومن المحال أن يتم قبولهم عند الله ودخولهم جنته لكن الله سبحانه قرّب إلى السامع هذه المعاني ليرسم في مخيلته صورة تجعله يسلم كل التسليم بأن الذين كفروا ليس لهم مكان في الجنة وكأن المتلقي يرسم في مخيلته صورة سم الخياط وصورة أخرى للجمل يريد أن يعبر هذا السم وأنّى له ذلك، فقابل الخطاب القرآني بين مكان في أدنى حالات الضيق وهو سم الخياط وهل مكان في المحسوسات التي خبرها البشر أضيق من هذا المكان وبين مخلوق ضخم فأكاد أجزم أن اختيار الجمل تم على حدود معرفة الخلق بالمخلوقات التي يتعاملون معها في حقبة تنزيل الخطاب القرآني فلم يعرف الناس آنذاك مخلوق فيه روح أضخم من الجمل وهذا المخلوق الضخم يريد عبور هذا المكان الضيق، وفي ذلك تشبيه ضمني أي أن الكافرين لا يدخلون الجنة بأي حال من الأحوال إلا إذا تم دخول الجمل في ثقب الإبرة ((وهو تمثيل للاستحالة)) [2].

وعندما أراد ابن بقي أن يحقق الالتقاء والتوافق بينه وبين المتلقين في حالة السقم التي كان يعانيها من هاجره ومسقمه فأراد أن ينقل للمتلقين حاله المتمثل في سقمه

---

(1) سورة الأعراف،الآية 40.

(2) الصابوني، **صفوة التفاسير**، ج4، ص20.

ونحول جسمه فبحث عن أكثر مكان عهده الناس في الضيق فوجد ضالته في المصدر الثقافي المشترك بينه وبين متلقيه وأعني القرآن الكريم فوجد المكان الضيق الذي لم يخطر ببال الناس ضيق هذا المكان قبل أن ينبههم الخطاب القرآني في الآية السابقة الذكر،وكأن ابن بقي يقول أنّ هذه الإستحالة التي تحدّث عنها النص القرآني وهي الولوج في سم الخياط قد تحققت لديه لسقمه ونحول جسمه، فيقول:

فيـــا مُفنياً حلمـــــــــي تسألْ

عـــن هجري وعن ظـــلمي فاعدلْ

ويا مُسقِـــــماً جسمــــــي تجهلْ

إذا مـــت مـــن سُقْـــــمِي فاجعلْ

في سَمِّ الخِياطْ لَحْـــــــــدي فيُعــرفَ فـــي التُـــربِ دفني[1]

فاقتبس ابن بقي سم الخياط المكان الضيق من الصورة القرآنية لينقله مرةً أخرى توشيحاً ليدل به على فكرة النحول وأثر الشوق، فحوّر الصورة أو المكان الضيق الذي ترسمه الصورة من مكان ولوجٍ إلى مكان دفنٍ حسب ما اقتضاه قول ابن بقي السابق، وهي صورة غريبة لا شك في ذهن من لم يعهد هذه الصورة من قبل في القرآن الكريم ولكن ابن بقي عاد إلى محتواه الثقافي الذي افترض أنه لا بدّ من أن متلقيه أيضاً يحملون نفس هذا المحتوى أو المخزون الثقافي الديني.

ومن روائع الصور الفنية القرآنية التي وظفها الوشّاح الأندلسي في موشّحاته الصورة الفنية التي تضمنتها الآية في قوله تعالى:﴿وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئاً وَوَجَدَ اللَّهَ عِندَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ﴾[2]، والخطاب الإلهي سخّر الصورة ليدلّل بها على بطلان أعمال الكفّار التي ظنوا أنها نافعة لهم في آخرتهم، وفحوى الصورة أن هذه الأعمال تماماً كالسراب الذي يُرى في القيعان ويظهر

---

(1) ابن الخطيب، **جيش التوشيح**، ص15، غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1، ص434.

(2) سورة النور،الآية39.

بصورة الماء وما هو بماء فيحسبه الضمآن ماءً، فإذا ما جاءه لم يجده شيئاً[1]، وهو تشبيه تمثيلي بديع إذ شُبِّهَت أعمال الكفّار لزوالها وبطلانها بالسراب لزواله وبطلانه أيضاً، فأراد الوشّاح ابن زمرك أن ينبه المغتبط بالعمر المخدوع به فلم يجد صورةً أكثر توضيحاً وأبلغ تأثيراً وأقدر على تحريك الحواس للتأمل من تصوير القرآن لأعمال الكفّار بأنها سراب، فاستطاع ابن زمرك أن يظهر ثقافته القرآنية في استحضاره لصوره البليغة، ويجعل من موشّحه أداةً لشحذ حواس السامع أو المتلقي أو بمعنى آخر استنهاض مشاعره وتنبيهه من غفلته حين يقول:

والعمرُ قدْ مرّ كمرِّ السحابْ والمُلتَقَى باللهِ عمّا قريبْ
وأنتَ مخدوعٌ بلَمعِ السَّرابْ تَحسبه ماءً ولا تَستريبْ[2]

فأخذ ابن زمرك الصورة كما هي في مضمونها وصرّفها ليقابل بها بين العمر والسراب عوضاً عمّا كانت عليه في الخطاب القرآني وأعني بذلك أنها كانت مقابلةً بين أعمال الكفّار والسراب، وما ذلك إلا دليل شاهد على استيعاب الوشّاح لثقافته وفهمها أيّاً كانت وقدرته البديهية في استحضارها وبراعته في حسن التصرف فيها محوّراً ومعدّلاً ليقلب دلالتها مما كانت عليه في مصدرها الأول ليخدم بها غرضه ومراده ومبتغاه.

ومن الصور القرآنية التي أفاد منها الوشّاح الصورة الفنية في قوله تعالى:﴿لَاَ إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ قَد تَّبَيَّنَ الرُّشْدُ مِنَ الْغَيِّ فَمَنْ يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَيُؤْمِن بِاللّهِ فَقَدِ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَىَ لاَ انفِصَامَ لَهَا وَاللّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ﴾[3]، وفي ذلك استعارة تمثيلية وذلك أن المستمسك بدين الله كالمستمسك بالحبل المتين المحكم[4]، وفي توظيف هذه الصورة في الموشّحات يقول أحد الوشّاحين المجهولين مستجيراً في الرسول صلى الله عليه وسلم:

أنـــتَ الغَنِيُّ فلا افتقـــارُ وأنتَ عِزّي فلا أُضَامْ

---

(1) الصابوني، **صفوة التفاسير**، ج10، ص23 .

(2) المقري، **أزهار الرياض**، ج2، ص205، غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج2، ص 547.

(3) سورة البقرة، الآية 256.

(4) الصابوني، **صفوة التفاسير**، ج1، ص150.

مُسْتَمْسِكٌ مِنْكَ حُسْنُ ظَنِّي   بِعُرْوَةٍ ما لَهَا انفِصَـــامْ[1]

نلاحظ في القول السابق أن الوشّاح أخذ الصورة من القرآن الكريم كما هي، فلم يحوّرها أو يعدّلها أو يتقاطع معها، عمد إلى الصورة فاقتبسها وأعاد خلقها شعراً.

ومن الصور الفنية التي اشتهر تمثل الخطاب القرآني بها صورة الهشيم، وهو النبات اليابس المتفتت في قوله تعالى: ﴿وَاضْرِبْ لَهُم مَّثَلَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشِيماً تَذْرُوهُ الرِّيَاحُ وَكَانَ اللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ مُّقْتَدِراً﴾[2]،وفي قوله تعالى: ﴿إِنَّا أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ صَيْحَةً وَاحِدَةً فَكَانُوا كَهَشِيمِ الْمُحْتَظِرِ﴾[3]، ففي الآية الأولى شبّه الحق عز وجل الحياة الدنيا لسرعة زوالها وفنائها بالهشيم وهو تشبيه تمثيلي وفي الآية الثانية شبّه الله تعالى حال ثمود قوم صالح عليه السلام بعد إنزال العذاب بهم بالهشيم وهو تشبيه مجمل مرسل[4]، وفي كلا التشبيهين السابقين كناية عن العذاب والدمار والزوال إذ إن الهشيم هو الحطام، وفي الاستعانة بهذه الصورة واستلهامها يقول الوشّاح ابن عاصم[5]، في إحدى موشّحاته مادحاً السلطان أبي يوسف بن نصر[6]:

لسَيفِه المُرهَفْ   أَضْحَى الحِمَامُ كالحَميمْ
فَيَتْــرُك الكافرْ   وقَــدْ غدا مِثْلَ الهَشِيمْ[7]

---

(1) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، السابق، مج 2، ص670.

(2) سورة الكهف،الآية 45.

(3) سورة القمر،الآية 31.

(4) الصابوني، **صفوة التفاسير**، ج 8، ص19، ج7، ص46.

(5) هو ابو يحيى محمد بن محمد بن محمد بن عاصم القيسي الأندلسي الغرناطي، من شعراء العصـــر الغرنـــاطي، كان فقيهاً عالماً، وله تآليف عدة منها كتاب جنة الرضا في التسليم لما قدر الله وقضا حققـــه الـــدكتور صـــلاح جرار، وذكر المقري له لطيفة في صناعة الشعر والموشحات إذ إنّ القصيدة الواحدة عنده يتولّد منها قصـــيدتان، ويتولّد من كل قصيدة موشحة. انظر: المقري، **أزهار الرياض**، ج1، ص 145- 157.

(6) هو السلطان المجاهد ابو الحجاج يوسف بن نصر من سلاطين العصر الغرنـــاطي، انظـــر : المقـــري، **أزهـــار الرياض**، السابق، ج1، ص146.

(7)المقري، **أزهار الرياض**، السابق،ج 1، ص 157، غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج 2، ص572.

وفي ذلك أراد ابن عاصم ان يبين قوة وبطش ممدوحه يوسف الناصر وتصوير حالة الكفّار التي صيّرهم إليها، فنقل ذلك على شكل صورة فنية لتكون الفكرة أكثر قوة وأعمق دلالة تجذب السامع أو المتلقي إليها، وهو يحاول رسم ملامح تلك الصورة في مخيلته وحواسه ويضيف إلى الصورة التي أراد قداسةً وقوةً أخذ ملامحها من صورة في القرآن الكريم تتوافق أو تؤدي الغرض الذي قصده، فرجع ابن عاصم إلى صورة الدنيا التي سرعان ما تغدو كالهشيم وصورة قوم صالح عليه السلام الذين صيّرهم العذاب بصيحةٍ واحدةٍ إلى هشيم محتضر فوجد في هذه الصورة ضالته ومراده في جعل نصه أكثر تأثيراً وأسمى قدسيةً، فوظّف كل هذه الدلالات القرآنية، في تصوير حال الكافرين الذين مسّهم عذاب ممدوحه يوسف الناصر فكانوا كالهشيم، وتبدو الفنية في ذلك في إحالة المتلقي عند تلقيه لهذه الصورة إلى نصوص أخرى سابقة وهي نصوص القرآن الكريم ومن ثم إلى الأقوام البائدة وقصصهم، فيكون دور المتلقي كبيراً في إحياء ثقافته، فكل نص يرسله الباث أو الأديب يحيل المتلقي إلى نصوص أخرى وهذا ما ركزّت عليه جُلّ الدراسات اللسانية الحديثة وهو الأثر الذي يحدثه النص في المتلقي و يظهر دور الملتقي في ربط النصوص بعضها مع البعض الآخر، حيث أنه في كل نص أدبي تتموضع نصوصٌ أخرى ويتجلّى دور النص الجديد في أن يكون قراءة جديدة لنصوص سابقة أو بمعنى آخر أن يضيف شيئاً لتلك النصوص[1]، فالعمل الفني لا يمكن أن يبتدئ من خلق الفنان ورؤيته وإنما من أعمال أخرى سابقة[2].

ومن الصور الفنية القرآنية التي وظّفها الوشّاحون تلك الصورة التي رسمها القرآن الكريم للشعراء وحال هيامهم في كل واد، تارة في المدح وتارة أخرى في الهجاء أو في سائر الأغراض، وذلك في قوله تعالى:﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ﴾[3]، وهي

(1) الكبيسي، طراد، "النص أم جامع النص"، **أفكار**، عدد 111، حزيران، سنة 1993م، ص 28.

(2) فضل، صلاح،"طراز التوشيح بين الانحراف والتناص "، **فصول**،المجلد الثامن،العدد 1، مايو، سنة 1989م، ص76.

(3) سورة الشعراء،الآية 225.

تشبيه تمثيلي إذ شبّه ذهابهم في كل مذهب من فنون القول بالتائه الذي لا يدري أين يسير فيهيم ويتيه في كل واد[1]، ونجد في إحدى موشّحات ابن زمرك التي مدح بها الغني بالله توظيفاً لهذه الصورة ولكن مع قلب الدلالة الاولى التي كانت عليها في القرآن، فوظّف الصورة في تحقيق فكرة خاصة أو شخصية، وذلك هو محور الفنيّة في قدرة الفنان على استرجاع مخزونه الثقافي بوعي او بغير وعي وتسخير هذا الموروث أو المخزون الثقافي الشخصي في توصيل أو دعم فكرة جديدة خاصة به، يقول ابن زمرك:

وأرسلَ الدمعَ كالغَمَامِ في كلِّ وادٍ بهِ أَهيمْ[2]

فتوظيف الصورة واستلهامها واضح في قول ابن زمرك السابق فالصورة كانت في القرآن الكريم ذمٌّ للشعراء وحالهم المتقلبة في هيامهم في كل وادٍ من أودية القول ولكن عند ابن زمرك فهو هيام عشقي غير مذموم فهو هام في كل وادٍ في هذا الدمع الذي شبّهه بالغمام.

الأمثال القرآنية:

المثل في الاصطلاح "هو صورة حية ماثلة لمشهد واقعي أو متخيل مرسومة بكلمات معبّرة موجزة يؤتى بها غالباً لتقريب ما يضرب من طريق الاستعارة أو الكناية أو التشبيه"[3].ولمّا كانت الأمثال من الأساليب البيانية غير المباشرة للتعريف بما يراد التعريف به،وكانت من أساليب الكلام البليغ،كان اللجوء إلى ضرب الأمثال في القرآن لا يخلو من غرض يدعو إليه،وحصر الدارسون بعض الأغراض التي سعت الأمثال إلى تحقيقها في القرآن الكريم منها تقريب الصورة إلى ذهن المخاطب، والإقناع بفكرة من الأفكار،والترغيب أو التنفير بتمثيل ماهو محبب للنفوس في حالة الترغيب وبما هو

---

(1) الصابوني، **صفوة التفاسير**، ج 10، ص 80.

(2) المقري، **أزهار الرياض**، ج 2، ص182، غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج 2، ص508.

(3) الصغير،محمد حسين، **الصورة الفنية في المثل القرآني**،(د.ط)، دار الرشيد، بغداد،1981م، ص60، نقلاً عن العاني، **أثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي**، ص197.

مكروه للنفوس في حالة الترهيب، ومن الأغراض أيضا شحذ ذهن المخاطب وتقديم أفكار غزيرة جداً ودقيقة يحتاج بيانها عن غير طريق المثل كلاماً كثيراً[1].

وامتازت الأمثال القرآنية بخصائص عدّة مما جعل الكثير من الأدباء يتمثلون بها في نصوصهم الأدبية ومن جملة هذه الخصائص: دقّة التصوير، والتصوير المتحرّك الحيّ الناطق، وصدق المماثلة بين المثل والممثّل به[2].

ويرى بعض الدارسين أنّ أمثال القرآن الكريم"كانت لها في الاستعمال اليومي عند المشرقيين نفس الوظيفة التي تؤديها الأمثال الدنيوية"[3].

ومن الآيات القرآنية التي جرت مجرى الامثال قوله تعالى: ﴿وَبِئْرٍ مُّعَطَّلَةٍ وَقَصْرٍ مَّشِيدٍ﴾[4]، وهي آية قرآنية تحمل في ألفاظها عبرةً لكل معتبر بالخراب والدمار الذي أنزله الله بمساكن الذين ظلموا فكانت آبارهم معطّلة أي متروكة لا يسقى منها وقصورهم المرفوعة البنيان أصبحت خالية من أهلها[5]، وفي ذلك كناية عن الخراب والدمار والنكال الذي يحل بالمنازل بظلم أهلها ، فلذلك جرت هذه الآية مجرى المثل؛ لأن فيها من العبرة والاعتبار ما يجعل اللبيب يرسم ويتأمل تلك الصورة، وأصبحت تضرب هذه الصورة التي اقتبست من الآية القرآنية في كل حال مشابهة أو مماثلة وفي ذلك يقول ابن اللبانة، شاعر المعتمد بن عبّاد باكياً على رحيل دولة بني عبّاد، ذاكراً أمجادهم الغابرة ومنازلهم الدارسة:

عيشٌ كريمٌ مَحَـــاهُ الدهـــرُ
أبكيهُم ما تَراخَـــى العمـــرُ

---

(1) الميداني،عبدالرحمن حسن ، **أمثال القرآن**، ط2، دار القلم، دمشق،1412هـ/1992م، ص59- 60.

(2) الميداني، المرجع نفسه، ص115.

(3) زلهايم، رودلف،**الأمثال العربية القديمة** ، ترجمة رمضان عبدالتواب، ط 3،مؤسسة الرسالة،بيروت، 1404هـ/1984م، ص38.

(4) سورة الحج، ص 45.

(5) الصابوني، **صفوة التفاسير**، ج 9، ص42.

قَصْرٌ مَشِيدٌ ورَوْضٌ نَضِرُ[1]

فأراد ابن اللبّانة الوشّاح الشاعر الوفي لبني عبّاد وله فيهم المدائح الكثيرة والقصائد الطويلة في البكاء على أيامهم[2]، أن يصوّر الحالة التي صار اليها ملك بني عبّاد وليضرب بذلك مثلاً لكل معتبر فوجد في القرآن الكريم المثل الذي يتماثل مع الحالة أو الموقف الذي أراد تصويره، إذ يشترط في ضرب المثل وجود علاقة المشابهة بين الحالتين الأولى التي ضرب فيها المثل والثانية التي ضرب لها المثل[3].

ومن الآيات القرآنية التي جرت مجرى المثل قوله تعالى: ﴿فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى﴾[4]، وتتحدث هذه الآية عن مجريات الأحداث في قصة الإسراء والمعراج وتفسير الآية أن الرسول (ص) في إحدى مراحل معراجه إلى السماء كان على مقدار قوسين أو أقرب من جبريل عليه السلام فذهب بعض المفسرين أن المراد بذلك هو إفادة شدة القرب[5]، فأصبح يضرب المثل في هذه السورة كناية عن شدة القرب بين شيئين، ومن الموشّحات التي تمثّلت بهذه السورة أو المثل القرآني كمثال على شدة القرب، قول ابن عربي[6] في إحدى موشّحاته التي يصف فيها إحدى الأحوال الصوفية وتقربه إلى الله، إذ يقول:

للهِ عبدٌ مَشَى عَلَى عَجَــلِ

لقابِ قَوْسَينِ مَشَى مُقتبــلِ

---

(1) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1، ص234.

(2) المقري، **نفح الطيب**، ج 6، ص33-35.

(3) الصغير، **الصورة الفنية في المثل القرآني**، ص60، نقلاً عن العاني، **أثر القرآن الكريم في الشــعر الأندلســي**، ص198.

(4) سورة النجم، الآية 9.

(5) الصابوني، **صفوة التفاسير**، ج 17، ص28.

(6) أبو محمّد بن علي محمّد ابن عربي الأندلسي الملقّب بالشيخ الأكبر، فيلسوف وأديب بارع وكاتب بليغ، وكان له حظٌّ من قرض الشعر، ولِد بمرسية وانتقل إلى إشبيلية وزار المشرق، توفي بدمشق في سنة 638هـ/1240م. انظر: المقري، **نفح الطيب**، ج2، ص63.

يَشقُّ جُنْحَ الظلامِ في طَلَقهْ[1]

فكنّى ابن عربي عن قرب المُريد الصوفي إلى الله أو الحق بضرب المثل القرآني في شدة القرب وهو (قاب قوسين).

4.2 توظيف الآيات القرآنية:

لقد عمد بعض الوشاحين إلى اقتباس بعض الآيات القرآنية كاملة وتوظيفها في بناء نصوص موشحاتهم، وتوظيف الآيات القرآنية أو اقتباسها قضية قديمة عند أعلام البلاغة القدامى ومنهم من وضع المصنّفات للحديث عن هذه القضية وسأكتفي بالإشارة إلى رأي ابن الأثير صاحب كتاب الوشي المرقوم في حلّ المنظوم، فالاقتباس عند ابن الأثير نوعان: النوع الأول "أن يقتبس بعض الآية وتجعل أولاً أو آخراً لكلام، أما النوع الثاني وهو الاكتفاء بأخذ معنى الآية فقط[2]"، أو بمعنى آخر هو ما اتُفِق على تسميته عند المحدثين بالاقتباس النصي أو الإشاري[3]، أو التناص المباشر والتناص غير المباشر[4]، فهي مسميات متعددة اقتضتها ألفاظ ولغة كل عصر ولكن المدلول والمعنى واحد.

1.4.2 التوظيف المباشر لآيات القرآن:

يقول ابن رافع رأسه في إحدى موشّحاته:

أيَا لِقَتَيلِ الحبِ مقتُــولا

---

(1) ابن عربي، أبو بكر محيي الدين محمد بن علي (ت638هـ/1240م)، **ديوان ابن عربي**، تحقيق وشرح: أحمد حسن بسج، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1416هـ/1996م، ص198.

(2) ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين نصر بن محمد الشيباني (ت638هـ/1240م)، **الوشي المرقوم في حل المنظوم**، تحقيق: جميل سعيد،(د.ط)، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1409هـ/1989م، ص174.

(3) الفكيكي، عبدالهادي، **الاقتباس من القرآن الكريم في الشعر العربي**، ط1، دار النمير للنشر والتوزيع، دمشق، 1996م، ص13-14.

(4) الزعبي، أحمد، **التناص نظريا وتطبيقياً**، ط1، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن،1415هـ/1995م، ص19.

أظُنُّكَ سَيْفَ اللهِ مَسْلُــولا
لِيَقْضِيَ أمْراً كانَ مَفْعُولا[1]

فاقتباس الآية الكريمة:﴿لِّيَقْضِيَ اللّهُ أَمْراً كَانَ مَفْعُولاً﴾[2] كان ماثلاً في موشّح ابن رافع رأسه الذي اقتبسنا منه المقطع السابق، فالله سبحانه يقضي بما أراد بقدرته فتكون جميع الأمور التي أرادها الله متحققة واقعة لا محالة[3]، فوظّف ابن رافع رأسه الآية القرآنية بلفظها ومعناها ليقول للمتلقي أن الله خلق هذه المعشوقة ليقع ابن رافع رأسه في هواها، وبذلك يتحقق أمرٌ كان مفعولاً، وفي سياق التوظيف المباشر للقرآن الكريم يقول الكميت:

رَدُّ السلامْ   على البُعْدِ يَكْفِيني
ففي السلامْ   أَجْرٌ غَيْرُ مَمْنُونِ[4]

فيرجوالكميت من محبوبه أن يردّ على سلامه، وينحو بذلك منحىً دينياً لردّ السلام فإن لم يكن إكراماً لمن طرق السلام فليكن لكسب الأجر، ويتكئ بقوله هذا على إحدى الآيات القرآنية التي تحدثت عن الأجر فيوظفها توظيفاً مباشراً والآية هي قوله تعالى: ﴿فَلَهُمْ أَجْرٌ غَيْرُ مَمْنُونٍ﴾ [5]، فنلاحظ أن الاقتباس أو التوظيف كان نصياً فالتزم الوشّاح بألفاظ الآية وتراكيبها.

ويقول ابن الخبّاز راضياً بقضاء معشوقته:

يا مُمْرِضِي وطبيبِي   بفِيكَ بُرْءُ المراضِ
ومنكَ قَدْ ذُبْتُ سُقْما   فلْتَقضِ ما أنْتَ قاضِ[6]

---

(1) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1، ص28.

(2) سورة الأنفال، الآية 42،44.

(3) الصابوني، **صفوة التفاسير**، ج 4، ص78.

(4) ابن الخطيب، **جيش التوشيح**، ص96، غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1، ص70

(5) سورة فصلت،الآية 8، سورة الانشقاق،الآية 25، سورة التين،الآية6.

(6) ابن الخطيب، **جيش التوشيح**، السابق، ص145،غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، السابق، مج1،ص130.

فيقتبس ابن الخبّاز قوله تعالى:﴿فَاقْضِ مَا أَنتَ قَاضٍ﴾[1]، ولكن المدلول افترق عند ابن الخبّاز عنه في الآية الكريمة، فدلالة الآية هو أن اصنع ما شئت أو اصنع ما بدا لك من حكم، وهو قول السحرة الذين آمنوا مع موسى عليه السلام لفرعون، والقول يوحي بعدم الرضا لهذا القضاء، أمّا عند ابن الخبّاز فوظّف الآية بألفاظها ولكن المدلول يشيرإلى الرضا والإذعان لقضاء المحبوب.

ويقول عبادة بن القزاز[2]، في موشّحةٍ له مادحاً المعتصم بن صمادح أمير المرية:

أفلاكُ مُلْــكٍ تنيــرْ   سعـــادةً للمسلـــميـــنْ
تسْرِي الدُّجَى وتَسيرْ   بالفتحِ والنصرِ المُبينْ
يَسُوءُ بَعْــدَ النذيــرْ   منِهَا صَبَاحُ المُنْذَرِينْ[3]

فأراد ابن القزاز أن يصور بطش ممدوحه ابن صمادح في أعدائه فوجد في اقتباس الآية القرآنية﴿فَإِذَا نَزَلَ بِسَاحَتِهِمْ فَسَاء صَبَاحُ الْمُنذَرِينَ﴾[4]، داعماً للفكرة التي أراد ابن القزاز توصيلها للمتلقي، فالله سبحانه وتعالى وصف حال المكذبين إذا نزل العذاب بفنائهم فكان بئس الصباح صباحهم[5]، وأراد ابن القزاز أن يصور حال أعداء ابن صمادح إذا نزل بهم عذابه كحال المكذبين الذين نزل بهم عذاب الله سبحانه وتعالى.

ويقول ابن بقي في إحدى موشّحاته واصفاً الخمر:

ساعِدونا مُصبِحينا   نرتشِفْها قَدْ ظَمِينا

---

(1) سورة طه،الآية72.

(2) هو ابو عبدالله محمد بن عبادة المعروف بابن القزاز، أديب مشهور، اشتُهِر اسمه في الموشحات، وأكثَرَ من مدح المعتصم بن صمادح أمير المرية في عصر الطوائف، انظر :ابن بسام،ا **لذخيرة**، ق1،مج 2، ص81، الأصفهاني، **خريدة القصر**، ق4،مج2، ص42.

(3) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج 1، ص175.

(4) سورة الصافات،الآية 177.

(5) الصابوني، **صفوة التفاسير**، ج 14، ص25.

كَنُضَارٍ في لُجَينِ نِعْمَ أجْرُ العامِلِينا[1]

فابن بقي يجعل الخمر جزاءً ثواباً لهم على عمل كانوا قد فعلوه، كما الجنة كانت أجراً وثواباً للقائمين على طاعة الله، فيوظّف الآية القرآنية التي أشارت إلى حسن الأجر في قوله تعالى:﴿وَنِعْمَ أَجْرُ الْعَامِلِينَ﴾[2].

ويصف ابن بقي في إحدى موشّحاته عيني شادن فيقول:

بمُهجتي شـــادنٌ تيّـــاهُ مِنْ نُورِ شمسِ الضُّحَى مَرآهُ

مِن ذِكرِهِ تَعذُب الأفْوَاهُ قَـدْ جَرَّدَتْ للـورَى عَيْنَـاهُ

سيفاً كأنَّ ظُباهُ القَدَرُ أو القضاءُ لا يُبْقِي ولا يَذَرُ[3]

فأراد ابن بقي أن يبين أثر العينين وسحرهما في البشر فأضفى عليهما قوةً وبطشاً تُحدِثُه في كل من رنتا فتأخذا الأخرين بسحرهما، فكانتا كأنهما الجحيم، والتي اقتبس من القرآن الكريم إحدى أوصافها في قوله تعالى:﴿لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ﴾[4].

ويصور الوشّاح ابن سهل في إحدى موشّحاته قوة الجمال الذي تمتلكه امرأة كان قد تغزل بها، ونفى عنها صفة البشرية، بل جعلها أسمى من ذلك في جمالها ولم تكن فكرة نفي صفات البشرية عن الإنسان لجماله هي من ابتكار ابن سهل، فقبله بكثير عهدنا ذلك في قصة سيدنا يوسف عليه السلام، فوظّف ابن سهل الآية الكريمة التي تحمل هذا المعنى في قوله تعالى:﴿فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَـٰذَا بَشَرًا إِنْ هَـٰذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ﴾[5].

ونجد ذلك في قول ابن سهل:

أأنتِ حَوراً أرْسَلَك رِضْوانُ صِدْقاً للخَبَرْ

---

(1) ابن الخطيب، **جيش التوشيح**، ص13، غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، السابق، مج1، ص429.

(2) سورة آل عمران،الآية 136، سورة العنكبوت،الآية 58.

(3) ابن الخطيب، **جيش التوشيح**، ص3، غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1، ص412.

(4) سورة المدّثر،الآية 28.

(5) سورة يوسف،الآية 31.

قُطِّعَتِ القلوبُ لَكْ وقيل: ما هذا بَشَــرْ[1]

فابن سهل يوظف الآية الكريم (ما هذا بشر) بلفظها ومعناها، ذلك أنّه وجد في هذه الآية ما يستحق أن يقال في المرأة التي تغزل بها، فاستخدم ابن سهل هذه الآية جعله يختزل شيئاً كثيراً من القول في وصف جمال هذه المرأة، فحقق بذلك مقولة رُبَّ إشارة أبلغ من عبارة، فابن سهل في قوله:" قطعت القلوب لك" وظّف الآية (وقطّعن أيديهن) غير أنّه أخذ معنى الآية وهو انبهار وانشغال الرائي بجمال من يرى فيهمّ بتقطيع يديه دون أن يشعر، وكأن جمال هذا القادم خمرة أفقدت الشارب صوابه، ورأى ابن سهل أن جمال المرأة التي تغزل بها أقوى وأشدّ من ان تقطّع الأيدي بل قُطِّعت القلوب، وأين تقطيع الأيدي من تقطيع القلوب!

ويقول ابن سهل في موشّحة أخرى يشكو من شقاء العشق:

كَحَمْلِي في الحُبِّ ما أَلقَى تَضْعُف نفسٌ واهيَهْ
ما أشقَى مثلِــي بِلا ذَنْبٍ يَصْلَى بِنَارٍ حامِيَــهْ[2]

فاستلهام الآية الكريمة﴿تَصْلَىٰ نَاراً حَامِيَةً﴾[3] واضح في قول ابن سهل السابق، لقد استرجع ابن سهل معرفته القرآنية وما تحويه من معانٍ تتعلق بالجزاء والعقاب وأنواع العذاب، فوجد في النار الحامية التي كانت جزاءً لمن كفر بسبب ذنبه معادلاً لما يلقاه هو جزاءً وعذاباً بسبب ذنبه المتمثِّل بعشقه، فكان شقاؤه وشقاء من كفرصنوان. وكان نتيجة العذاب بالنار الحامية على الكفار أن أُهلك سلطانهم في قوله تعالى:﴿هَلَكَ عَنِّي سُلْطَانِيهْ﴾[4]، وهلك سلطانهم أي سلب وجاهتهم ونسبهم فاصبحوا دون نصير أو معين[5]، فإذا كان العذاب سبباً في هلاك السلطان فإن الجفون عند ابن سهل كان لها نفس القوة

---

(1) ابن سهل الاسرائيلي، **ديوان ابن سهل**، ص432.

(2) ابن سهل الاسرائيلي، **ديوان ابن سهل**، ص517.

(3) سورة الغاشية،الآية4.

(4) سورة الحاقة،الآية 29.

(5) الصابوني، **صفوة التفاسير**، ج20، ص28.

والمردود فهي أيضاً– الجفون- سببٌ في هلاك السلطان، فاستلهم ابن سهل الآية التي فيها هلاك السلطان ليوظّفها في خدمة تجربته قائلاً:

جُفُونُكْ بالسِّحرِ يا حِبِّي　　　　قَدْ أَهْلَكَتْ سُلْطَانِيَهْ[1]

لقد استحظر ابن سهل في موشّحته[2]سورة الحاقة كاملة كأنها لوحةٌ فنيّة وأعاد رسمها توشيحاً، حيث أن التأثر بالسورة بدا واضحاً في المفردات وبعض الآيات،بالإضافة إلى التأثر بالفاصلة القرآنية في هذه السورة[3]. والدليل على ذلك استخدامه الألفاظ: (الفانية، الباقية، الماضية، دانية، داهية، واهية، حامية، جارية، واعية، بالية، سلطانيه) وهي قوافي الأقفال في هذا الموشّح،وهي قوافٍ متأثرة بالفاصلة القرآنية في سورة الحاقة (الطاغية، عاتية، نادية، باقية، رابية، الجارية، واعية، خافية، سلطانية..).

ومن نظم ابن عربي في التوشيح متأثراً بالقرآن الكريم قوله:

فِي سَبِّح اسْمَ رَبِّكَ الأَعْلَى
غُصْنٌ زَهَا فَعَــزَّ وَجَلاّ
سَوَّاهُ كَالحُسَــامِ المُحَلَّى[4]

وفي ذلك إشارة إلى قوله تعالى:﴿سَبِّحِ اسْمَ رَبِّكَ الْأَعْلَى﴾[5].

وقد أكثر أبو الحسن الششتري من توظيف آيات القرآن في موشحاته المختلفة ومن ذلك قوله في إحداها واصفاً الخمرة الصوفية:

شَرِبْنا مدامةً بِلا آنِيَهْ　　　　فلا تَحْسَبُوا عَيْنَها آنيهْ
فَيا حَبَّذَا سُكْرُنَا حيْــنَ نَمْ

---

(1) ابن سهل الاسرائيلي، **ديوان ابن سهل**، السابق، ص518.

(2) ابن سهل الإسرائيلي، المصدر نفسه، ص516-518.

(3) هناك دراسة خاصة حول الفاصلة القرآنية والموشحات،انظر: الحسناوي، محمد، **الفاصلة في القرآن** ، ط2، المكتبة الاسلامية، بيروت، دار عمار، عمان،1986، ص329-348.

(4) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص87.

(5) سورة الأعلى،الآية 1.

بِسرِّ الندامى ومَا كَانَ ثَمْ

سمِعْنا بِهَا نغمَاتِ القــدَمْ[1]

وفي قول الششتري هذا إشارة إلى قوله تعالى:﴿تُسْقَى مِنْ عَيْنٍ آنِيَةٍ﴾[2]، والعين الآنية هي عين الماء التي وصلت درجة غليانها النهاية، وهي مما أعدّه الله تعالى لمن كفروا به من أنواع العذاب، فوظّف الششتري هذه الآية لينفي عن المدامة الحرارة فكأنه يقول إنها ليست عقاباً فلذلك انتفت الحرارة عنها فهي ليست كالعين الآنية التي كانت عقاباً لمن كفر.

ومن موشحات الششتري التي بدا فيها متأثراً في القرآن قوله:

ويــقَــولْ حِــطَّــهْ إسْتَوَى الماضِي والآتي

قَدْ ظَهَرْتُ في مِرآتي عِنْــدَ رَمْــيِي لِلمنساتي

والسَّماءُ ذاتِ الرجعِ

يا كَمَالِي غيرَ الشفعِ

أصلُنا يُدْرَ بالفــرعِ[3]

ففي قول الششتري السابق استلهام لقوله تعالى:﴿وَادْخُلُواْ الْبَابَ سُجَّداً وَقُولُواْ حِطَّةٌ نَّغْفِرْ لَكُمْ خَطَايَاكُمْ﴾[4]، وقوله تعالى: ﴿وَقُولُواْ حِطَّةٌ وَادْخُلُواْ الْبَابَ سُجَّداً نَّغْفِرْ لَكُمْ خَطِيئَاتِكُمْ﴾[5]، ومضمون الآية هو خطاب من الله لبني اسرائيل لمن يطلبون منه أن يحطّ خطيئاتهم عنهم وأن يغفر لهم[6].

---

(1) الششتري،أبو الحسن علي بن عبدالله (668هــ/1269م)،**ديوان ابي الحسن الششتري** تحقيق :علــي ســامي النشّار، ط1، منشأة المعارف، الإسكندرية،1960م، ص335.

(2) سورة الغاسية،الآية 5.

(3) الششتري، **ديوان ابي الحسن الششتري**، السابق، ص119.

(4) سورة البقرة،الآية 58.

(5) سورة الأعراف،الآية 161.

(6) الصابوني، **صفوة التفاسير**، السابق، ج 1، ص46، ج4، ص48.

ويوظف الششتري هاتين الآيتين في قوله مُحافظاً على المعنى نفسه فالإنسان عند قوله: حطّة تمّحي أخطاء الماضي فيتساوى الماضي السيئ مع الحاضر الحسن.

كما نجد أنّ الششتري في قوله السابق كان قد وظّف قوله تعالى:﴿وَالسَّمَاء ذَاتِ الرَّجْعِ﴾[1]، وهو قَسَمٌ أَقْسَمَ به الحق تعالى،وذات الرجع أي ذات المطر لأن المطر يرجع على الناس حيناً بعد حين[2]، فالششتري وظَّفَ هذا القَسَم في موشّحته بقوله: والسماء ذات الرجع[3].

ومن توظيف الششتري للقرآن قوله في موشّحة له:

ونَفُز بها يومَ تُبْـلَى السَّرائِر وَفَى قَتِيْـلُ الهَوَى وما غَشْ[4]

وقوله موظّفاً نفس الآية في موشّحة أخرى:

مَنْ غَرَسَ شيءْ يَجدوا ويَنَـالُ البَشَايِـرْ

والكَسَلْ يَبْقَـى وَحْـدُوا يَوْمَ تُبْـلَى السَّرائِرْ[5]

لقد وظّف الششتري في قوله السابق قوله تعالى:﴿يَوْمَ تُبْلَى السَّرَائِرُ﴾[6]، فنلاحظ بذلك حضور ثقافة الششتري في نظمه التوشيحي، وقدرته على إقحام النص القرآني في صلب موشّحاته دون أن يحوّر أو يغيّر كثيراً في تركيب الآيات ومعناها.

ونجد أيضاً عند ابن خاتمة الأنصاري[7]في موشّحاته توظيفاً مباشراً لآيات القرآن الكريم، ومن ذلك قوله:

---

(1) سورة الطارق،الآية 11.

(2) الصابوني، **صفوة التفاسير**، ج 20،ص59.

(3) الباحث غير معني بتبيان شرعية أو عدم شرعية استخدام العباد للقسم الرباني، فالدراسة معنية بتبيان فنية توظيف آيات القرآن في الموشحات فقط وهناك دراسات أشارت بجواز أو عدم جواز حل آيات القرآن الكريم بالشعر يمكن الرجوع إليها.

(4) الششتري، **ديوان ابي الحسن الششتري**، ص176.

(5) الششتري، المصدر نفسه، ص184.

(6) سورة الطارق،الآية 9.

(7) هو أبو جعفر أحمد بن علي بن محمّد بن علي بن محمّد بن خاتمة الأنصاري الأندلسي، طبيب مؤرّخ من الأدباء والبلغاء، من أهل المرية بالأندلس،تصدّر للإقراء فيها بالجامع الاعظم، من مؤلفاته :(مزية المرية على غيرها من البلاد

مَنْ عَذيريْ إذا رَنَـــا ... مِنْ هَوَى خِشْفِ
أَشْرَعَ اللحــظَ كالقَنَا ... قاصِـــداً حَتْفِـــي
أينَ لا أيـــنَ لا وَزَرْ ... لِشَـــجٍ عـــــانِ
أَعْزَلٍ عن ظُبا أسَلْ ... غُنْـــجِ أَجْفَـــان

فصوّر ابن خاتمة الصبابة والهوى اللذين يصيبان قلبه فشبههما بحالة الحرب التي يكون فيها أحد الطرفين المتقاتلين مدجج بالسلاح، أما الطرف الآخر فهو أعزل لا سلاح له، فكانت اللحاظ رماح تقصد الحتف وتدعو القلب للنزال، فلا مفرّ ولا مهرب من بطش هذه الحرب وفتكها، فصوّر ابن خاتمة حالة عدم وجود الملجأ والمنجى بأحوال القيامة عند برق البصر وخسف القمر وهَرَبِ الناس باحثين عن ملجأ، فيأتيهم الجواب السريع من الحق تعالى:﴿كَلَّا لَا وَزَرَ﴾[1]، جواباً رادعاً للكفّار ليكفوا عن طلب الفرار،واستخدم ابن خاتمة الأسلوب نفسه ليكون جواباً رادعاً أيضاً لمن طلب الفرار من هوى المرأة التي شبهها بالظبي، فوظّف هذه الآية ليخدم بها تجربته الخاصة، فوظّف ابن خاتمة هذا النص القرآني ليدل على مدلول آخر وهواستحالة وجود المفرّ والملجأ من بطش الهوى واللحظ وفتكهما.

وفي موشّحة أخرى لابن خاتمة يوجه فيها خطابه للعاذل اللائم له لشربه المدام، فيقول مخاطباً هذا العاذل إنّ عذله ولومه في المدام منكرٌ لا وجه لقبوله أو الأخذ به، يقول:

يا لائمي فِيـــهِ غيًّا ... لا اعتِذَارْ ... فَـــالعِـــذَارْ ... قَدْ قَامَ بالعُذْرِ
قَدْ جِئْتَ شَيْئاً فَرِيّا ... فِي عِتَابْ ... ذِيْ اكْتِئَابْ ... مُتَيَّمٍ عُذْرِي[2]

الاندلسية)، و(ئق التحلية في فائق التورية)إلحاق(العقل بالحس في الفرق بين اسم الجنس وعلــم الجــنس)، تــوفي سنة770هــ/1369م، انظر ترجمته: في مقدمة ديوان ابن خاتمة، بقلم المحقّق محمد رضوان الداية.

(1) سورة القيامة،الآية 11.

(2) ابن خاتمة الأنصاري، **ديوان ابن خاتمة**، السابق، ص181.

ففعل العاذل كان مُسْتَـنْكَراً عند ابن خاتمة كما استنكر قوم مريم العذراء أمرها عندما دخلت عليهم تحمل صبياً جهراً فظنّوا ظنّ السوء في قصتها، فاتهموها بالشيء الفري؛ أي العظيم والمنكر[1]. ونجد ذلك في قوله تعالى:﴿قَالُوا يَا مَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتِ شَيْئًا فَرِيًّا﴾[2]، فاقتبس ابن خاتمة هذه الآيات التي تدل على الاستنكار للأمر العظيم، ووظفها في موشحته لتدل أيضاً على الاستنكار للأمر العظيم، وكان هذا الأمر عند ابن خاتمة هو ما أتى به العاذل في عذله ولومه على شرب الخمر.

ويقتبس ابن زمرك آيةً قرآنية اقتباساً كاملاً في موشحةٍ يمدح بها الغني بالله[3]، ويهنئه بانتصاراته على الأعداء:

بَشَّركَ الـرَّبُّ بِحُسْـنِ المَآبْ　　　مَتَّعـكَ اللهُ بطـولِ البَـقـا
ولا يَزَالُ القَصرْ قَصرُ السَّلامْ　　　يَخْتَالُ في بُرْدِ الشبابِ القَشِيبْ
يَتْلُو عَلَيْكَ الدهرُ في كُلِّ عامْ　　　نَصْرٌ مِنَ اللهِ وَفَتْـحٌ قَرِيـبْ[4]

وفي موشحة ثانية يهنئ بها السلطان موسى بن أبي عنان مقتبساً الآية نفسها بالأسلوب نفسه:

فلا يَزَلْ مُلْكَكَ حِلْفِ الدَوامْ　　　يَحوزُ في التخليدِ أو في نَصيبْ
يَتْلو عَليكَ الدَهْرُ بعدَ السلامْ　　　نَصْرٌ مِنَ اللهِ وفَتْـحٌ قَرِيـبْ[5]

ويقول في موشحة ثالثة واصفاً بها غرناطة وموظّفاً الآية نفسها:

ويَحْمَدُ الناسُ نجاحَ الإيابْ　　　بِكلِّ صُنْعٍ مُسْتَجَدٍّ غَرِيـبْ
ويَكتبُ الفالُ على كُلِّ بابْ　　　نَصرٌ مِنَ اللهِ وَفَتْحٌ قَرِيبْ[6]

---

(1) الصابوني، **صفوة التفاسير**، ج 8، ص39.

(2) سورة مريم،الآية27.

(3)انظر:المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص 309.

(4) المقري، **أزهار الرياض**،ج 2، ص198.

(5) المقري، المصدر نفسه، ج2، ص203.

(6) المقري، المصدر نفسه ، ج2، ص204.

فلا يخفى على المطلع على هذه المقتبسات من موشحات ابن زمرك الاقتباس الواضح لقوله تعالى:﴿نَصْرٌ مِّنَ اللَّهِ وَفَتْحٌ قَرِيبٌ﴾[1].فيستحضر ابن زمرك باقتباسه لهذه الآية الكريمة النصر الذي مَنَّ الله به على المسلمين يوم بدر،محاولاً الربط بين ماضي المسلمين وحياة بني الأحمر ليدل بذلك على اخلاص الحكام في الدفاع عن الدين من ناحية، ويستنهض هممهم بتذكيرهم بالمواقف البطولية التي سطّرها أسلافهم من المسلمين عَبْرَ التاريخ الاسلامي.

2.4.2 التوظيف غير المباشر لآيات القرآن الكريم:

لقد أشار أبن الأثير إلى هذا النوع من التوظيف وهو عنده "أن يُؤخَذ المعنى ويُقتَصر فيه بوجوه التصرفات"[2]، ويضيف ابن الأثير مفصِّلاً: "إنما يستطيعة من أتاه الله قدرة على التصرف في تناول المعاني من معانيها واقتطاعها من معادنها"[3]، ولم يجازف أبن الأثير في رأيه هذا فإنها قدرة متصرفة من الفنان في قدرته على اقتباس المعنى واقتناصة من مصدره الأول وتطويع هذا المعنى ليدل على دلالة جديدة يقتضيها العمل الفني الحاضر، مع الحرص على وجود رابط خفي يحفز المتلقي على البحث عنه في اللاوعي، أي في البحث عن مصدر قديم معهود كان قد عرفه، مرتبطاً بالنص الحاضر، فهنا تظهر قدرة الفنان ومهارته في خلق ما يسمى بتوالد النصوص عند المتلقي.

وتعددت مفاهيم هذا النوع من التوظيف أو الاقتباس، فهناك من يسميه الاقتباس الإشاري[4]، حيث أن اقتباس الأديب أو الفنان لا يلتزم لفظاً بالنص المُقْتَبَس، إنما يبقي بما يشير إليه فقط.

---

(1) سورة الصف،الآية 13.

(2) ابن الأثير، **الوشي المرقوم في حل المنظوم**، ص196.

(3) ابن الأثير، المصدر نفسه، ص191.

(4) الفكيكي، **الاقتباس من القرآن الكريم في الشعر العربي**، ص13-14.

ومن الأمثلة على هذا النوع من التوظيف في الموشّحات قول ابن رافع رأسه في موشّحةٍ له يصف فيها تغير حال معشوقته معه:

قَدْ كُنْتُ في عَدْنِ فَاختْــلَتُ والَهَفِي كأنَّ إبليساً قَدْ وَشَى إلى إلْفِي

وَاصلَ إيحاشِي مَنْ عَهِــدْتُه أنْسِي

بدرٌ بَدَا مـــاشِ كَيْ يَكْسِفُ شَمْسِي[1]

فما من متلقٍ كان القرآن الكريم إحدى مصادره الثقافية الا استرجع عند اطلاعه على قول ابن رافع رأسه السابق الآية القرآنية التي عهدناها في كتاب الله عزّ وجلّ، التي تشير إلى إفساد الشيطان حياة الجنة التي كان ينعم بها آدم وحواء في قوله تعالى: ﴿فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُواْ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ﴾[2]، ونجد إشارة إلى القصة نفسها في قوله تعالى: ﴿فَوَسْوَسَ لَهُمَا الشَّيْطَانُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُورِيَ عَنْهُمَا مِن سَوْءَاتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَذِهِ الشَّجَرَةِ إِلاَّ أَن تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الْخَالِدِينَ﴾[3]، وقوله تعالى: ﴿فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَى﴾[4]، فاقتبس ابن رافع رأسه معنى الآيات السابقة التي أشارت إلى وسوسة الشيطان لآدم وحواء وإغوائه إياهما، وأعاد صياغتها في سياقٍ جديد، فشبّه حياته الرغدة مع إلفه كأنه في عدن فأخرجه الشيطان من هذه الحياة بأن وشى إلى إلفه كما وشى من قبل لآدم وحواء.

ومن الآيات القرآنية التي نجد توظيفاً لمعناها إلى جانب الإبقاء على بعض مفرداتها الآية التي ردع الله فيها المشركين، ونبههم إلى لحظة مفارقتهم لدنيا الزوال لينتقلوا إلى عالم المقام –عالم الآخرة- في قوله تعالى:﴿كَلَّا إِذَا بَلَغَتْ التَّرَاقِيَ { 26 } وَقِيلَ مَنْ

---

(1) ابن الخطيب، **جيش التوشيح**، ص73، غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1، ص13.

(2) سورة البقرة،الآية 36.

(3) سورة الأعراف،الآية 20.

(4) سورة طه،الآية 120.

رَاقٍ﴾[1]، وفي الآيتين السابقتين تمثيل لحالة بلوغ الروح أعالي الصدر واقتراب لحظة الفراق والبحث عن الطبيب أو الراقي ليرقي ويشفي هذا المريض، وبلوغ الروح التراقي كناية عن اقتراب لحظة الموت[2]، ونجد الوشّاح ابن الخبّاز يوظف هذه الآية توظيفاً إشارياً أو غير مباشر إذ اقتبس فكرة بلوغ الروح إلى أعلى الصدر كناية عن الموت، واللجّ في البحث عن الطبيب، وأبقى على بعض الألفاظ في الآية الكريمة لتسهيل الإشارة إليها حيث يقول:

بَرَّحَ بي في الهَوَى اشْتِيَاقِي   فَكَــــــمْ أَذُوبْ
وهذه النفسُ في التراقِـــــي   هَلْ مِنْ طَبيبْ[3]

فشدة الشوق عند ابن الخبّاز بلّغته إلى الاقتراب من الهلاك والموت ولجّ باحثاً عن الطبيب، وهي فكرة اقتبسها من الآية القرآنية الآنفة الذكر ليصيّر ابن الخبّاز دلالة الآية في خدمة تجربته الفنيّة الخاصة، مع إبقائه على ما يشير إلى الآية الكريمة، فيسّهل بذلك على المتلقي عملية استرجاع النص القرآني﴿كلا إذا بلغت التراقي﴾ ويربط ما بين النصين فتتوحد الفكرة بين الباث والمتلقي، لوجود القاسم الثقافي المشترك بينهما وهو النص القرآني.

وفي توظيف معنى الآية نفسها يقول ابن خاتمة الانصاري:

قَدْ ذُبْتُ بالأَشْــواقْ   ومِــتُّ بالحُــبِّ
الوجْدُ في إحْــراقْ   والدَّمْعُ في سَكْبِ
يا قَوْمُ هَلْ مِنْ رَاقِ   يَرْقِي جَوَى قَلْبِي[4]

فنلاحظُ فكرة السعي بحثاً عن الراقي لكن البحث عمّن يرقي عند ابن خاتمة ليس لإعادة الروح التي بلغت التراقي كما في النص القرآني، بل للرقية من ألم الشوق والوجد المحرق.

---

(1) سورة القيامة، الآية 26-27.

(2) الصابوني، **صفوة التفاسير**، ج 19، ص78.

(3) ابن الخطيب، **جيش التوشيح**، ص140،غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1، ص114.

(4) ابن خاتمة الأنصاري، **ديوان ابن خاتمة الأنصاري**، ص191.

ونجد توظيفاً لمعنى الآية نفسها في موشّحةٍ ليوسف ابن الغني بالله[1]، يذم فيها يوم الفراق قائلاً:

يا خَطْبَ يَوْمِ الفِرَاقِ لا كُنْتَ في الدَهْرِ خَطْبَا
فالبُعْــدُ مُرُّ المَــذَاقِ والــدهرُ أعظمُ ذَنْــبَــا
بَــلَّغَ نَفْسِــي التَرَاقِي تــبَّــتْ يــدَاهُ وَتَــبَّــا[2]

فوظف ابن الغني بالله معنى الآية القرآنية "كلا إذا بلغت التراقي" ليدل بذلك على شدة خطب يوم الفراق وقسوة البعد بمذاقه المرّ وعِظَم ذنب الدهر، كل ذلك قد بلّغ نفس ابن الغني التراقي، ونلمح في قول ابن الغني السابق تأثراً بآية قرآنية أخرى، إذ يذم ابن الغني الدهر داعياً عليه بالهلاك بقوله: "تبّت يداه وتبّا" وهو بذلك متأثرٌ بقوله تعالى: ﴿تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ﴾[3]، أي هلكت يدا أبي لهب وتبّ بمعنى أهلكه الله وقد هلك[4].

ومن الآيات القرآنية التي تأثر بها الوشّاحون الأندلسيون، فاستلهموا معناها قوله تعالى: ﴿وَمِن شَرِّ النَّفَّاثَاتِ فِي الْعُقَدِ﴾[5]، ففي الآية استعاذة من شرّ السحر والسواحر اللاتي يعقدنه وينفخن فيه للمضرة[6]، ونجد توظيفاً لمعنى الآية عند أكثر من وشّاح ومن ذلك قول أبي بكر محمد بن الأبيض مادحاً:

يا كاتِبَ الدُنْيَا وَمُشْرِفَ الدَهْــرِ
أَقْلامُكَ العُلْيَا تَنْفُثُ في السِّحْرِ[7]

---

(1) هو يوسف بن يوسف بن يوسف بن الغني بالله،كذا أثبت سيد غازي اسمه في ديوان الموشحات الأندلسية ولم نعثر له على ترجمة، انظر: غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، السابق، مج 2، ص766.

(2) غازي، المصدر نفسه، مج 2، ص557.

(3) سورة المسد،الآية 1.

(4) الصابوني، **صفوة التفاسير**، ج 20، ص155.

(5) سورة الفلق،الآية 4.

(6) الصابوني، **صفوة التفاسير**، السابق، ج20، ص163.

(7) ابن الخطيب، **جيش التوشيح**، ص53، غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1،ص389.

فيصوّر الأبيض ممدوحه كأنّه هو الذي يسير أمور دنياهم وحيـاتهم حتـى أصبح الدهر مشرفاً مميزاً عن غيره وكأنّ ما تخطّه أقلام هذا الممدوح سحرٌ يسـلب العقول.

ويقول ابن بقي في موشّحة له متغزّلاً في الساقي:

أيُّهَا السـاقِي المُحَيَّا   بريـاحيـنِ التمنّـي
سِحْرُ عَيْنَيْكَ الحُمَيَّا   فاصرِفْ الصهْبَاءَ عنّي
لا تُسلِّطْهَـا عَلَيَّـا   فالهَوى قَـدْ نَالَ منّـي

قَدْ نَفَثْتَ السِّحْرَ فِينَا   فَرَضِينَا الحُبَّ دِينا   فَمُنَائِي دُونَ مَيْنِ   أَنْ نَرَى ذَاكَ الجَبِيْنَا[1]

فيرى ابن بقي أنّ الساقي كان قد نفث فيهم السحر لجمال عينيه،فينصرف عن الخمر ويكتفي بعيني الساقي التي سحرته وجعلته يرضى الحبّ ديناً.

فكلا الوشّاحين الأبيض وابن بقي في موشحيهما السابقين قد استلهما معنى الآية "ومن شر النفاثات في العقد" فالأبيض شبّه الأقلام وكأنها تنفث سحراً مستلهماً قوله تعالى النفاثات وهن النسوة اللاتي ينفخن في عُقَد السحر، أمّا ابن بقي فشبّه الساقي لجماله وقوة تأثيره وكأنه نافثٌ في سحر قد سلب عقولهم.

ويقول ابن الصيرفي، في موشّحة له متغزّلاً بجفون معشوقٍ له يدعى محمد:

بِأَبِي مِنْ مُحمدٍ بَـدرُ   لَيسَ بالآفِـلِ
وَجُفُونٌ ثَوَى بِهَا سِحْرُ   لَيْسَ مِنْ بَابِلِ[2]

وفي إمعاننا في قول ابن الصيرفي تتوالد في أذهاننا قصص ونصوص قرآنية مختلفة، فاجتمعت كلمتا السحر وبابل في قول ابن الصيرفي لتعيدنا إلى نص قرآني قد جمع بين السحر وبابل التي اشتهرت به، ولو زعمنا أن ثمة متلقياً لهذا الموشّح لا يعرف بالصلة بين السحر وبابل كما أشار إلى ذلك القرآن الكريم لعجُم عليه وحار وغمُض عليه النص التوشيحي في سرّ الجمع بين السحر وبابل، ولكن بإدراك أن هناك

---

(1) ابن الخطيب، **المصدر نفسه**، ص13-14، غازي، **المصدر نفسه**، مج1، ص430.

(2) ابن الخطيب، **جيش التوشيح**، ص121، غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص524.

نصاً دينياً كان مرجعاً لابن الصيرفي كان قد اقتبس منه يسهل بذلك فتح مغاليق النص، فأشار القرآن الكريم إلى بابل وكثرة السحر فيها بقوله تعالى:﴿وَاتَّبَعُواْ مَا تَتْلُواْ الشَّيَاطِينُ عَلَى مُلْكِ سُلَيْمَانَ وَمَا كَفَرَ سُلَيْمَانُ وَلَكِنَّ الشَّيْاطِينَ كَفَرُواْ يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِّحْرَ وَمَا أُنزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ﴾[1]، فاستلهم ابن الصيرفي معنى هذه الآية الكريمة واستبطنه وأدرك مغزاها، فوظّفها، فوصف جفون معشوقه بأنها مثوى للسحر ولكن هذا السحر ليس بسحرٍ بابلي. وهنا تبدو مهارة المتلقي في إعادة النص التوشيحي إلى مصادره، ومعرفة الدعائم الثقافية التي استند عليها الوشّاح في بناء موشّحه، وللوشّاح الدور الأكبر في قدرته على استلهام التراث والمخزون الثقافي والتكيف معه في صناعة نصّه، وتظهر قدرته الفنية في استنبطان معنى النص القرآني الذي كان مرجعاً له وتوظيف هذا المعنى بأسلوب جديد مع الإبقاء على بعض الإشارات الخفيفة التي تداعب فكر المتلقي وخياله وتحثّ ذاكرته على معرفة الأصول الثقافية التي استمد منها الوشّاح.

وتبدو أيضاً قدرة الوشّاح ابن عربي في اقتباس النص القرآني وتوظيف معناه في قوله:

أهيم وجداً بمن ألقى عليا
قولاً ثقيلاً أتى مني إليّـــا[2]

إنّ قول ابن عربي هذا يحيل إلى قوله تعالى:﴿إِنَّا سَنُلْقِي عَلَيْكَ قَوْلاً ثَقِيلاً﴾[3]، فقد وظّف ابن عربي هذه الآية في تصوير هيامه الصوفي بمن ألقى عليه القول العظيم.

ويقول ابن عربي في تبيان بعض معجزات الخالق عزّ وجلّ:

هَذَا الذي قُلْنَـــا   الحـــقُّ أبـــْدَاهُ
لمَّا أتـــَى عُدْنـــَا   ولَمْ نَقُلْ مَا هُوْ

---

(1) سورة البقرة،الآية 102.

(2) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص82.

(3) سورة المزّمل،الآية 5.

وأرسلَ المُزْنَا   فَسَالَــتْ أمْوَاهُ[1]

وفي قوله: "وأرسل المزنا فسالت أمواه" استحضر ابن عربي آيتين كريمتين ليمزج بينهما ويشكل صورته الفنية؛ الآية الأولى قوله تعالى:﴿وَهُوَ الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيَاحَ بُشْراً بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِ حَتَّى إِذَا أَقَلَّتْ سَحَاباً ثِقَالاً سُقْنَاهُ لِبَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأَنزَلْنَا بِهِ الْمَاء فَأَخْرَجْنَا بِهِ مِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ﴾[2]، أما الآية الكريمة الأخرى فقوله تعالى:﴿أَنزَلَ مِنَ السَّمَاء مَاء فَسَالَتْ أَوْدِيَةٌ بِقَدَرِهَا فَاحْتَمَلَ السَّيْلُ زَبَداً رَّابِياً﴾[3].

ويقول ابن عربي في موشحة أخرى:

تاجٌ حَشَاهُ الــدُّرَرْ   يَلُوحُ مِنْ فَوْقِ الجَبِينْ   هلالا

يُذْهِبُ نورَ ا لبَصَرْ   سَنَاهُ يُعْطِي كُلّ حينْ   أشْكَالا[4]

ففي هذا القول يبدو التأثر واضحاً بقوله تعالى:﴿يَكَادُ سَنَا بَرْقِهِ يَذْهَبُ بِالْأَبْصَارِ﴾[5]، إنّ هذا التعبير الشعري يكشف عن قدرة ابن عربي على استلهام آيات القرآن الكريم واقتباس معناها وتوظيفها في بناء موشحاته دون الإشارة إلى هذه الآيات أو الالتزام بتركيبها اللغوي، ويترك للمتلقي المتعة في استرجاع النصوص الأصلية وفك شيفرات النص وتحليله وإرجاعه إلى عدة نصوص أخرى.

ومن التوظيفات الطريفة التي تظهر قدرة الوشّاح على استبطان مكونات ثقافتة وتحوير هذه المكونات وتطويعها في سبيل تشكيل نصه التوشيحي قول ابن زمرك في إحدى موشّحاته متحسرّاً على مرور الصبا وانقضائه وإقبال المشيب:

يا حَسْرَتَا مَرَّ الصِّبَا وانْقَضَى   وأقبَلَ الشَيْبُ يَقُصُّ الأَثَرْ

واخَجْلَتَا والرَّحلُ قَدْ قُوِّضَــا   وَمَا فِي الخُبْرِ غَيْرُ الخَبَرْ[6]

---

(1) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، السابق، ص111.

(2) سورة الأعراف،الآية 57.

(3) سورة الرعد،الآية 17.

(4) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص125.

(5) سورة النور،الآية 43.

(6) المقري،**أزهار الرياض**، ج 2، ص206، غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج2، ص548.

إنّ تصوير ابن زمرك إقبال الشيب كأنه يتتبع أثر الشباب والصبا ليمحوهما، يستدعي إلى ذاكرة المتلقي قصة موسى وفتاه يوشع بن نون في قوله تعالى: ﴿فَارْتَدَّا عَلَى آثَارِهِمَا قَصَصاً﴾[1]، فأراد ابن زمرك أن يبين فتك الشيب في طمس معالم الصبا والنضارة وجعلهما أثراً بعد عين، فلم يترك الشيب معلماً من معالم الشباب إلا قص أثره وأعمل أثره فيه، فاسترجع من مخزونه القرآني ما يشير إلى تتبع الأثر الأول لئلا يُخرَج عن الطريق[2].

5.2 توظيف القصص القرآني:

يمتاز القرآن الكريم باحتوائه على قصص كانت سراً من أسرار إعجازه وفناً من الفنون الأدبية التي اشتمل عليها[3]، وقد دخلت القصة القرآنية في فكر الفنان والأديب العربي إذ استفاد الأدباء العرب من القصص القرآني لما وجدوا في هذا القصص ما يحقق مرادهم[4]، ويؤدي الغرض الذي يسمو إليه الأديب سواء كان شاعراً أو ناثراً.

لقد اندفع الوشّاح الأندلسي في استلهام القصص القرآني وتسخير هذه القصص في موضوعه التوشيحي، فكان الوشّاح الأندلسي بارعاً في انتقائه القصة التي يرى فيها داعماً ومعزّزاً لرؤيته الفنيّة، في موشّحه وكان أكثر براعةً بالتلميح إلى القصة دون اللجوء لسرد هذه القصة أو الإغراق في تفاصيلها ليترك بذلك المتلقي في حالةٍ من توالد الصور الأدبية الفنية وتداعيها، فيعود بخياله إلى القصة التي وظّفها الوشّاح ليعقد المقارنة بين القصة في متنها الحقيقي وشكلها الفني الذي يقوم على تطويع الوشّاح لها وتحويرها في موشّحه لخدمة مضمونٍ فني جديد قصده الوشّاح.

---

(1) سورة الكهف،الآية 64.

(2) الصابوني، **صفوة التفاسير**، ج 8، ص22.

(3) الربيعي، أحمد حاجم، **القصص القرآني في الشعر الأندلسي**، ط1، بغداد، 2001م، ص5.

(4) الصفار، **أثر القرآن في الأدب العربي في القرن الاول الهجري**، ص106-107.

1.5.2 قصة موسى عليه السلام:

تُعَدُّ قصة موسى عليه السلام من أكثر القصص تكراراً في القرآن الكريم، حيث نجدها في ما يقارب الثلاثين موضعا[1]، ولا بدّ أن تكرار هذه القصة في القرآن مراراً وفي كل مرة تُخْرَج هذه القصة إخراجاً جديداً، فلقد تثبتّت هذه القصة في أذهان الوشّاحين الأندلسيين في استلهامهم للقصص، إذ وجدوا في هذه القصة أحداثاً ومغازي كثيرة يستطيعون أن يوظّفوا بعضاً منها ليخدموا به مغزاهم ومقصدهم، وقد اختلف الوشّاحون فيما بينهم في توظيف قصة موسى عليه السلام.

من الأحداث البارزة في قصة موسى عليه السلام رؤيته للنار أثناء رحلته من مدين إلى مصر، وفي ذلك يقول تعالى:﴿وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى { 9 } إِذْ رَأَى نَاراً فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَاراً لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى﴾[2]، ويتكرر حدث رؤية النار أكثر من مرة في القرآن، حيث أن ما بعد هذا الحدث سيكون هنالك حياة جديدة لموسى عليه السلام، بمعنى آخر بداية الإيحاء لموسى عليه السلام وبداية رحلته مع فرعون وبني اسرائيل، فيقول تعالى في الحدث نفسه:﴿إِذْ قَالَ مُوسَى لِأَهْلِهِ إِنِّي آنَسْتُ نَاراً سَآتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ آتِيكُم بِشِهَابٍ قَبَسٍ لَّعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ﴾[3]، ويقول تعالى أيضا:﴿فَلَمَّا قَضَى مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِن جَانِبِ الطُّورِ نَاراً قَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَاراً لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ﴾[4]، واتُفِقَ أنّ رحلة موسى عليه السلام كانت في ليلة باردة ظلماء، فَتَاهَ وأهله في طريقهم فلم يهتدوا إلى الطريق، فجعل يقدح بزناده ليرى فلا يرى شيئاً لشدَّةِ الظلام والبرد[5]، فأسرع موسى عليه السلام إلى النار لعله يأتي بخبر الطريق التي أضلها أو يأتي بجذوةٍ من نار

---

(1) سيد قطب، **التصوير الفني في القرآن**، ص129.

(2) سورة طه،الآية9-10.

(3) سورة النمل،الآية 7.

(4) سورة القصص،الآية 29.

(5) ابن كثير، ابو الفداء عماد الدين اسماعيل (ت774هـ/1373م)، **قصص الأنبياء**.ط1،مطبعة الحلبي،القاهرة، 1414هـ/1993م، ص286.

طلباً للدفء[1]، فكانت النار التي استدّل عليها موسى عليه السلام المنجّي والمخلّص من التيه والبرد اللذين أصاباه وأهله، أو هي الفرج بعد الشدة أو الانكشاف بعد التعمّي، فوجد موسى في هذه النار الهدى والنور، فلم تكن ناراً حقيقية إنما كانت نوراً، نور الله جلّ وعلا، فإن جاز أن نعطي وصفاً وطابعاً لهذه القصة فهي الفرج والانكشاف والاطّلاع والدفء بعد الجهل والظلام والبرد وهي البحث عن المنجّي المخلّص، وبالفعل هذا ما كانت عليه دلالة القصة عند الأدباء في استلهامهم إياها، يقول الوشّاح ابن غرلة[2]:

قَدْ سَاعَدَ الوَقْتُ يا نَدِيْمي فَقُمْ بِنَا للهَـوَى نَدِيمْ
واستَجِلْهَا مَعْ رشا كَرِيمْ يَرْنُو بألحاظِه كَرِيمْ
كأنَّ في قلبِــيَ الكَــلِيمِ وكأسِهِ جَذْوَةَ الكَلِيمْ[3]

لقد وظّف ابن غرلة قصة موسى عليه السلام ورؤيته النار في موشحّته التي اقتبسنا منها ما تقدّم بكل ما تحويه هذه القصة من مدلولات ليعطي ابن غرلة بذلك تجربته الشخصية صدقاً، بربطها بقصة موسى عليه السلام، فَقَلْبُ ابن غرلة كحال الكليم موسى عليه السلام، فهو في تيهٍ وظلام وبرودة يبحث عن السبيل والنور والدفء، فكانت الخمرة هي كل ذلك من راشد للسبيل ومصدر للدفء والنور كما كانت نار موسى عليه السلام، وهو توظيف بالضّد ونقل المعنى.وما يعزز ذلك أن الشعراء نعتوا الخمر بأوصاف كثيرة، منها ما يدل على النور والإشراق فهي، الشمس والكوكب والمصباح والقنديل[4].

مناداة الله سبحانه وتعالى لموسى الكليم عليه السلام بجانب الطور:

---

(1) الصابوني، **صفوة التفاسير**، ج 8، ص55،ج11، ص5.

(2) ترجمته نادرة جدا ولم يزد الدارسون على اسمه شيئاً فورد اسمه في المؤلفات ابن غرلة فقط، وهو من وشــاحي عصر المرابطين.

(3) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1، ص557.

(4) الربيعي، **القصص القرآني في الشعر الأندلسي**، ص103.

عندما آنس موسى عليه السلام النار وذهب إلى ناحيتها علّه يعود منها بخبر أو جذوة أو يجد عليها هدى، وعندما اقترب من الطور وهو جبل الطور ناداه الله عز وجل بقوله تعالى:﴿وَنَادَيْنَاهُ مِن جَانِبِ الطُّورِ الْأَيْمَنِ وَقَرَّبْنَاهُ نَجِيّاً﴾[1]، وهذا ما كان عليه سرّ النار التي آنسها موسى عليه السلام فأفضى الله تعالى إلى موسى أن ينذر بني اسرائيل بقوله تعالى: ﴿وَمَا كُنتَ بِجَانِبِ الطُّورِ إِذْ نَادَيْنَا وَلَكِن رَّحْمَةً مِّن رَّبِّكَ لِتُنذِرَ قَوْماً مَّا أَتَاهُم مِّن نَّذِيرٍ مِّن قَبْلِكَ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ﴾[2]، وكثير هي الآيات القرآنية التي تحدثت في مناجاة الله تعالى لموسى عليه السلام[3]، فانكشفت الحجب لموسى عليه السلام بعد تلك المناجاة فعرف الله الخالق إذ ناجاه الله تعالى:﴿إِنِّي أَنَا اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ﴾[4]، وأمره الله بالعبادة وإقامة الصلاة قال تعالى:﴿إِنَّنِي أَنَا اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنَا فَاعْبُدْنِي وَأَقِمِ الصَّلَاةَ لِذِكْرِي﴾[5]، وأخبره تعالى أيضاً أن هذه الدنيا فانية وإنما الدار الباقية هي الآخرة يوم القيامة بقوله تعالى:﴿لِتُجْزَى كُلُّ نَفْسٍ بِمَا تَسْعَى﴾[6]، وهذا ما أوحاه الله لموسى عليه السلام في مناجاته.

وإن جاز لنا أن نخرج بدلالة المناجاة، فهي كشف للأسرار وإفضاء له، والعلم من بعد الجهل، والتكليف الشريف لموسى عليه السلام بحمل الرسالة وتبليغها، فهذه الدلالات لها إشاراتها عند كل أديب أراد أن يوظف هذه القصة، وفي توظيف هذا الحدث من أحداث قصة موسى يقول ابن عربي:

في الطُّورِ طَارَ عَنِّي فُؤَادِي
فَــلَــمْ أَزَلْ عَلَيــهِ أُنــَادِي

---

(1) سورة مريم،الآية 52.

(2) سورة القصص،الآية 46.

(3) سورة طه،الآية 11-12، سورة النمل،الآية 9، سورة القصص الآية، 30، 44.

(4) سورة القصص،الآية 30.

(5) سورة طه،الآية 14.

(6) سورة طه،الآية 15.

أَضنَـــانِي هَجْــرُكَ المُتَمَادِي

فَقَالَ لِيْ الوِصَالُ قَرِيْبُ يا أَيُّهَا الصَّفِيُّ الحَبِيْبُ[1]

لقد تقمّص ابن عربي شخصيةَ موسى عليه السلام باستلهامه لحدث المناجاة، فكان هو – أقصد ابن عربي- موسى، والمكان هو نفسه أيضاً الطور، والمناداة في البحث عن السرّ وطلب العلم بعد الجهل فجاءه الرد كما جاء موسى عليه السلام بالتشريف بالخطاب الإلهي والطمأنينة بعد الروع، فجاءه الخطاب الإلهي –جلّ وتعالى عمّا يصفون- فاقتبس ابن عربي قصة موسى عليه السلام ليدلّ بها على تجربته الصوفية الخاصة، فحوّر الألفاظ في القصة لتدلّ على مدلول صوفي خاص به وبأمثاله من المتصوفة، فالطور في معجم المتصوفة هو النفس[2]، على أن غير المتصوفة أيضاً يميزون ما قصده ابن عربي في قوله السابق حسب ما يرون، وكأنّ المعنى عند المتصوفة معنيان معنى قريب يسرع إلى الذهن ومعنى بعيد وهو المراد.

أمّا الششتري فيوظف قصة المناجاة توظيفاً يتناسب مع تجربته الذاتية، فيقول:

جَمَالُهَا مَشْهُــــورُ في الدينِ القَديمْ

لاحَتْ ولاحَ النُورُ في الليلِ البَهيمْ

وَدُكَّ مِنْهَا الطُّــورُ لمُوسَى الكَلِيــمْ

وحينَ أَلقَى الألواحْ بالمكتومِ باحْ

دَارَتْ عَلَيْنَا الأَقْداحْ بِرَوْحٍ وَرَاحْ[3]

لقد حوّر الششتري دلالة قصة موسى عليه السلام لتتناسب مع الفكر الصـــوفي، فيخلع على الخمرة الصوفية صفات نار موسى عليه السلام في تبديدها للعتمة وكشـــفها للأسرار وإباحتها للمكتوم.

---

(1) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص87.

(2) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص87.

(3) الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، ص121.

لقد استوحى الشعراء الصوفيون في قصائدهم التي أداروها حول الخمرة الصوفية معاني كثيرة من قصة موسى عليه السلام، وبخاصة في قصة رؤيته للنار ومناجاته، ففي مقام المشاهدة عند المتصوفة يرى العارف محاسن الخمرة تتلألأ من بعيد متقدة كأنها جذوة من نار فتجذبه هذه الخمرة[1]، فالششتري في حديثه عن خمرته الصوفية التي أصبحت رمزاً للحب الإلهي أو المعرفة الإلهية[2]، فهذه الخمرة –المعرفة الإلهية- قديمة العهد، بظهورها ظهر النور عند المتصوفة وهو ((كل وارد إلهي يطرد الكسوف عن القلب))[3]، فهذه المعرفة الإلهية -الخمرة – عند الششتري دُكَّ منها الطور لموسى عليه السلام وانتهت بكشف المكتوم، وهو في قصة موسى ما ألقاه الحق تعالى لموسى عليه السلام، إذن فقد سخّر الششتري هذه القصة للتعبير عن تجربةٍ صوفيةٍ خالصةٍ في المشاهدة والمحو والانكشاف بالمعرفة، أو بما يسمى عند المتصوفة بالتجلي، وهذا أيضاً ما كانت عليه القصة القرآنية في حقيقتها وهو الانتهاء بالمعرفة الإلهية والانكشاف، ووظّف الششتري هذه القصة بنفس الإطار السابق في موشّحات أخرى أيضايقول في إحداها:

ولِموسى الكَليمْ حينْ تَجلَّى للطُّورْ
جُنْحَ ليلٍ بَهيمْ ورأى سرَّ النورْ[4]

ونجد توظيفاً أيضاً لهذا الحدث من قصة موسى عليه السلام في موشحةٍ لأحد الوشّاحين المجهولين، فيقول:

أخرٌ للنُّـــورْ كصاحبِ الطُّورِ
لبدرِ دَيْجُورِ في قَدِّ خَيْــزورِ

---

(1) الربيعي، **القصص القرآني في الشعر الأندلسي**، ص106.

(2) عودة،أمين، **تجليك الشعر الصوفي** ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفــارس، عمـــان، 2001م، ص345.

(3) ابن عربي، أبو بكر محيي الدين محمد بن علي (ت638هــ/1240م)، **اصــطلاحات الصــوفية**،إعــداد وتقــديم : عبدالحميد صالح حمدان، ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة،1999م، ص21.

(4) الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، ص147.

كَغُصْنِ بَلّورِ   في دِعصِ كافورِ

بِنَفْسِ مَهْجُورِ[1]

معجزة موسى عليه السلام في تصيير البحر يابسة:

ومن أحداث قصة موسى عليه السلام أنه أسرى ببني اسرائيل بأمر من الله تعالى هرباً من بطش فرعون وفتكه وفي ذلك يقول تعالى:﴿وَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ أَسْرِ بِعِبَادِي إِنَّكُم مُّتَّبَعُونَ﴾[2]، فسار موسى أول الليل إلى الأرض المقدسة وقد سهل الله طريقهم حتى اجتازوا اليابسة ففاجأهم البحر، فركبهم القلق وساورهم الجزع وتقطّعت قلوبهم روعاً وفزعاً لاقتراب حبائل فرعون منهم[3]، وجاءت نصرة الله فأوحى إلى موسى بقوله تعالى:﴿فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنِ اضْرِب بِّعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ﴾[4]، فعبر موسى ومن معه سالمين وحلّوا في برّ الأمان والسلام، فالحدث السابق من قصة موسى عليه السلام هو قصة تحمل كل عناصر الفن القصصي من تأزم وعقدة وتعقيد للأحداث، ليصل الحدث إلى الانفراج والحلّ، فهي في المدلول الأدبي للقصة الفرج والرخاء بعد الشدة واليأس والقنوط. ومن التوظيف اللطيف لهذه القصة ما نجده في قول ابن سهل:

قَدْ بَلَغْتَ موسى مِنَ الهَجْــرِ   كُلَّ مُلْتَمَسْ

لَوْ شَقَقْتَ دَمْعِي عَلَى البَــرِّ   لَمْ يَعُدْ يَبَسْ

خَلِّ طُورَ سيناءَ فَفِي صَدْرِي   للهَوَى قَبَسْ[5]

يكشف هذا الدور عن قدرة ابن سهل على استرجاع قصة موسى عليه السلام وتسخيرها بكل ما فيها من مفردات ومعانٍ لخدمة تجربته الخاصة، من خلال نقل المعاني، فهذا الدور من موشّح غزلي يشكو فيه ابن سهل من تجنّي المحبوب ويتلهف

---

(1) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج 2،ص594.

(2) سورة الشعراء،الآية 52.

(3) جاد المولى،محمد أحمد وآخرون، **قصص القرآن**،(د.ط)، دار الجيل، بيروت،1408هـ/1988م، ص131.

(4) سورة الشعراء،الآية 63، انظر:ابن كثير، **قصص الأنبياء**، ص326-327.

(5) ابن سهل الاسرائيلي، **ديوان ابن سهل**، ص450.

على الوصال به، ومن خلال ذلك يصف ابن سهل حاله التي غدا عليها بسبب هجرهذا المعشوق وتجنّيه، فيستعطف غلامه موسى الذي فُتِن به، فغيابه ترك ابن سهل يتبعه ويبحث عنه في كل شعب وسبيل، ودموعه قد حوّلت اليابسة إلى بحر كما حولت معجزة موسى البحر إلى يابسة، أما صدر ابن سهل فكان جاذباً للهوى وهادياً له وقبساً يستنار به كما كان طور سينا جاذباً لموسى عليه السلام وهادياً له وناراً ونوراً كان قد استنار به، فنلاحظ التمثل الرائع عند ابن سهل لقصة موسى عليه السلام، إذ وظّف كلَّ أجزاء القصة ومدلولاتها الباطنية ليسخّرها في وصف ما يلاقي في الهوى من نصب.

قصة موسى مع السامري:

تشير قصص الأنبياء إلى أنّ السامري هو هارون السامري من بني إسرائيل، كان قد اغتنم غياب موسى عليه السلام في الميقات المعلوم بينه وبين الله تعالى ليعود موسى بالألواح وفيها كل ما يحتاج بنو إسرائيل، فتحركت في نفسه نزوة الشر، فأمر بني إسرائيل أن يتخذوا إلهاً لهم غير إله موسى، فصنع لهم عجلاً من الحُلِيّ، فحرق موسى هذا العجل ونسفه في البحر واعتزل بنو إسرائيل السامري وإلهه، بعد أن تاب الله عليهم[1]، وفي توظيف هذا الحدث من قصة موسى عليه السلام يقول ابن سهل:

هَوَى أَبِي طاهــرِ قَدْ صحّ نَصّاً وقِيَاسْ
أَفْدِيهِ مِنْ سامِري خِطَابُهُ بلا مَسَاسْ[2]

وفي ذلك تلميح إلى قصة السامري في قوله تعالى: ﴿قَالَ فَاذْهَبْ فَإِنَّ لَكَ فِي الْحَيَاةِ أَن تَقُولَ لَا مِسَاسَ﴾[3]، فعقوبة السامري هي ألاّ يمس الناس ولا يمسوه[4]؛ أي عدم الاختلاط بالناس، فأصبح معزولاً منبوذاً، ويبدو أن ابن سهل شبّه محبوبته بالسامري في الفتنة، فكما فتن السامري قلوب بني اسرائيل في دينهم، فتن المحبوب أيضاً قلبه، غير أنّ ابن

---

(1) ابن كثير، **قصص الأنبياء**، ص350-351، جاد المولى، **قصص القرآن**، ص136-138.

(2) ابن سهل الإسرائيلي، **ديوان ابن سهل**، ص444.

(3) سورة طه،الآية 97.

(4) الصابوني، **صفوة التفاسير**، ج 8، ص69.

سهل قلب المعنى الخاص بعدم المساس، فإذا كان عدم المساس عقوبةً للسامري، فإنّه غدا عند ابن سهل أمراً محبباً في المحبوب وسلوكاً مرغوباً فيه.

موسى وقصته مع الخضر عليه السلام:

عندما لقي موسى عليه السلام الخضر طلب منه أن يرافقه في سيره فأخبره الخضر أنه لا يستطيع صبراً على هذه المرافقة، إذ أنه سيرى أموراً منكرة في ظاهرها وإن كانت حقاً في باطنها[1]، وتكشف لنا هذه القصة عن توق الإنسان إلى المعرفة والحرص على العلم، ذلك أنَ النبي موسى عليه السلام لجّ في طلب المعرفة فلم يعد يصبر على الجهل، والخضر يذكره بشرطه قال تعالى:﴿أَلَمْ أَقُل لَّكَ إِنَّكَ لَن تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْراً﴾[2]، وفي توظيف هذا الحدث من قصة موسى المليئة بالغرائب والمعجزات يقول ابن عربي:

اخرقْ سفينَ الحسِّ يا نائمْ

واقتُلْ غُلاماً إنّكَ الحاكِـمْ

ولا تَكُنْ للحائِــطِ الهَــادمْ

وافتُقْ سماواتِ العُلَى فَتْقا وارتُقْ أراضِي جسمِهَا رتْقَا[3]

لقد استطاع ابن عربي تسخير قصة موسى عليه السلام مع العبد الصالح – الخضر- في خدمة تجربته الصوفية الخالصة، ففي السمط الأول من الدور السابق يستلهم ابن عربي قصة خرق الخضر للسفينة التي ركبها هو وموسى عليه السلام في قوله تعالى:﴿فَانطَلَقَا حَتَّى إِذَا رَكِبَا فِي السَّفِينَةِ خَرَقَهَا قَالَ أَخَرَقْتَهَا لِتُغْرِقَ أَهْلَهَا لَقَدْ جِئْتَ شَيْئاً إِمْراً﴾[4]، لقد حوّر ابن عربي القصة لتدلّ على تجربة صوفية خالصة إذ دعا إلى خرق سفين الحس والغوص في الباطن، فيدعو ابن عربي المريد الصوفي إلى ترك جوارحه وحواسه

---

(1) ابن كثير، **قصص الأنبياء**، السابق، ص366، جاد المولى، **قصص القرآن**، السابق، ص144.

(2) سورة الكهف،الآية 75.

(3) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص201.

(4) سورة الكهف،الآية 71.

وتمزيقها والعكوف إلى نور الباطن وهو ما يسمى عند المتصوفة بمصطلح **(الفناء)** [(1)]، أما في السمط الثاني فيستلهم ابن عربي قصة قتل الخضر للغلام في قوله تعالى:﴿فَانطَلَقَا حَتَّى إِذَا لَقِيَا غُلَاماً فَقَتَلَهُ قَالَ أَقَتَلْتَ نَفْساً زَكِيَّةً بِغَيْرِ نَفْسٍ لَّقَدْ جِئْتَ شَيْئاً نُّكْراً﴾[(2)]، فأردا ابن عربي من تسخير هذه القصة أن يقول للمريد الصوفي ان يقتل نفسه التي تسوقه وتدله على الشهوات، ولربما أنّ ابن عربي أطلق على النفس لفظ الغلام لأن الغلام أكثر نزوعا إلى الشهوات وانسياقا وراءها فبذلك تكون النفس الأمارة بالسوء عند ابن عربي هي والغلام سواء في اتّباع الشهوات، فدعا ابن عربي إلى قتل هذه النفس –الغلام- التي تلهب الحواس والجوارح التي سبق لابن عربي أن دعا إلى خرق هذه الحواس في السمط السابق للسمط الذي نحن في صدد الحديث عنه.

أما في السمط الثالث فيستلهم ابن عربي قصة الخضر في إقامته للجدار الذي كان على وشك الانقضاض في قوله تعالى:﴿فَانطَلَقَا حَتَّى إِذَا أَتَيَا أَهْلَ قَرْيَةٍ اسْتَطْعَمَا أَهْلَهَا فَأَبَوْا أَن يُضَيِّفُوهُمَا فَوَجَدَا فِيهَا جِدَاراً يُرِيدُ أَنْ يَنقَضَّ فَأَقَامَهُ قَالَ لَوْ شِئْتَ لَاتَّخَذْتَ عَلَيْهِ أَجْراً﴾[(3)]، فسخّر ابن عربي هذه القصة ليستخدمها في دعوة المريد الصوفي إلى بناء الحائط والنهي عن هدمه ولربما أن الحائط عند ابن عربي مثّل علاقة المريد الصوفي بربّه في إقامته للأحوال والمقامات الصوفية، وإذا عدنا إلى القصة الأصل –قصة الخضر- وجدنا التعليل لإقامة الجدار يتمثّل في وجود الكنز تحته لقوله تعالى: ﴿وَأَمَّا الْجِدَارُ فَكَانَ لِغُلَامَيْنِ يَتِيمَيْنِ فِي الْمَدِينَةِ وَكَانَ تَحْتَهُ كَنزٌ لَّهُمَا﴾[(4)]،ولا شك أن في تأويل ابن عربي لإقامة هذا الحائط وهو حائط العلاقة بين الصوفي وربّه كنز يكتسبه المتصوف في قربه من الله، وبذلك كان ابن عربي

---

(1) "هو رؤية العبد لفعله لقيام الله على ذلك"، انظر:ابن عربي، **اصطلاحات الصوفية**، ص9.

(2) سورة الكهف،الآية 74.

(3) سورة الكهف،الآية 77.

(4) سورة الكهف،الآية 82.

متمثلا لهذه القصة بكل مجرياتها وأحداثها ومكنوناتها الغيبية، وفي تسخير أحداث القصة للتدليل على تجربته الخاصة.

2.5.2 معجزة عيسى عليه السلام:

من نعم الله سبحانه وتعالى على عيسى عليه السلام أن منّ عليه بمعجزة إبراء الأكمه والأبرص وإخراج الموتى من قبورهم أحياء[1]، يقول تعالى:﴿وَتُبْرِئُ الْأَكْمَهَ وَالْأَبْرَصَ بِإِذْنِي وَإِذْ تُخْرِجُ الْمَوْتَى بِإِذْنِي﴾[2]، وقد وظّف بعض الوشاحين هذه المعجزات بدلالات مختلفة، ومن ذلك قول ابن رافع رأسه في خرجةٍ لإحدى موشّحاته:

كَمْ قُلْتُ للسُّقْـــمِ   إذ أضَرَّ بي فيهِ
دُونَكَ ذَا جَسْمِي   فِدْيَـــةً لِفَـــادِيـــهِ
يا جائرَ الحُكْـــمِ   هَا أنَا أُفَــدِّيـــهِ
فَكَمْ شَفَى مَنِّـــي   بِرُضَابِهِ الصِّرْفِ
مَا لَمْ يَكُنْ عِيسَى   يَسَطِيعُ أنْ يَشْفِي[3]

لقد استوعب ابن رافع رأسه قصة عيسى عليه السلام واستظهر معجزاته، وعندما أراد ابن رافع رأسه أن يصور حالة الشفاء والنعيم الذي يحل به من وصال محبوبته لم يجد دواء معهوداً يمكن مقارنته في رضاب المحبوب فعند ذلك عكف على ما عرف من معجزات في الشفاء في قصص الأنبياء فقارن ابن رافع رأسه بين رضاب المحبوب وما كان عيسى عليه السلام يملكه من معجزات ربانية في الشفاء بل ذهب إلى أكثر من ذلك عندما نسب إلى الرضاب قدرة على الشفاء تتجاوز مقدرة عيسى عليه السلام.

---

(1) ابن كثير، **قصص الأنبياء**، ص556.

(2) سورة المائدة،الآية110.

(3) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1، ص15.

ويستلهم ابن سهل الاسرائيلي أيضاً معجزة عيسى عليه السلام في إحيائه العظام الرميم بقدرة من الله عز وجل فيقول:

يَا طَبِيــْبَ السُــقَــامْ   يــَا حَيَــاةَ الأَنـــَامْ
رُبَّ عيسَى بن مَرْيَمْ   مُحْيِي رُفَاةَ الرَّمَـــامْ
لَوْ هَدَانـــِي رَشَـــادِي   لَقُلْتُ حَسْبِي مُوسَى[1]

ويتغزل ابن سهل في قوله السابق بموساه الذي كلُفَ به فلم يجد شبيهاً لحبيبه هذا في قدرته على شفاء روحه من سقمها إلا عيسى بن مريم الذي أحيا العظام الرميمة.

3.5.2 قصة يونس عليه السلام:

الحدث البارز الذي استلهمه الوشّاحون من القصة هو رحلته عليه السلام بجوف الحوت في قرار البحار اللجيّة، فهذا الأعمى التطيلي يلمّح إلى هذه القصة في موشحة يتحدّث فيها عن هيامه بنديم له يدعى عبدالمليك:

رِفْقاً بِنَفْسٍ أَبِيَّهْ لولاكَ لَمْ تَدْرِ مَا الهُونْ تَدْعُوكَ وَهْيَ حَرِيَّه كَمَا دَعَا اللهَ ذا[2] النُونْ

لا اكتمُ الحُبَّ بَعْــدُ   قَدْ ضِقْتُ ذَرعـــاً بكَتْمهْ
لا رَقَّ لي مَنْ أَوَدُّ   إنْ لَمْ أُصَرِّحْ عَنْ اسمِهْ
قُلْ للرقيبِ سأَشْـــدُو   بـــُودِّهْ أَوْ بـــرغْـــمِـــهْ

إذا دَخَلْتَ الحَنِيَّهْ فاجنَحْ إلى حُورِهَا العِينْ واخصُصْ بأوفَى تَحِيَّهْ عبدالمَلِيك بنَ ذَنينْ[3]

ومن المتعارف عليه في قصة يونس عليه السلام أنه لجّ بالدعاء والتسبيح لله تعالى، وهو في جوف الحوت وبذلك كانت نجاته، بقوله تعالى:﴿وَذَا النُّونِ إِذ ذَّهَبَ مُغَاضِباً فَظَنَّ أَن لَّن نَّقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَى فِي الظُّلُمَاتِ أَن لَّا إِلَهَ إِلَّا أَنتَ سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنتُ مِنَ الظَّالِمِينَ﴾[4]،لقد وظّف التطيلي

---

(1) ابن سهل الإسرائيلي، **ديوان ابن سهل**، ص509.

(2) ذا، كذا في الديوان، والصحيح ذو.

(3) الأعمى التطيلي، **ديوان الأعمى التطيلي**، ص259.

(4) سورة الأنبياء،الآية 87.

دعاء يونس ربّه في مخاطبة نديمه ودعوته إياه لأن يكون رفيقاً به، ولا شك أن التطيلي كان على ثقافة دينية واسعة بخصوص هذا الدعاء فقد اختاره دون غيره من الأدعية لما حظي به من مكانة، فقد أشار النبي(ص) إلى ذلك بقوله:(نِعْمَ دعوة ذي النون إذ هو في بطن الحوت: "لا إله إلا أنت سبحانك إني كنت من الظالمين" فإنه لم يدعُ بها مسلم ربه في شيء قط إلا استجاب له)[1].

ويقول الششتري ملمّحاً إلى قصة الرحلة البحرية ليونس عليه السلام في موشحّة صوفية مادحاً الخمرة الإلهية:

فَهُدَاهَا اسْتَبَانْ للحَمِيــدِ الصَّبْرِ
وَرَآهَا عِيَــانْ يُونُسُ في البَحْرِ[2]

فيعزو الششتري نجاة يونس عليه السلام إلى الخمرة الإلهية التي رآها يونس في خضم البحر، فيلمح الششتري إلى قصة يونس عليه السلام تلميحاً خفيفاً ليترك للمتلقي متعة استرجاع هذه القصة في مخيلته، فتتسلل قصة يونس عليه السلام إلى ذهن المتلقي دون وعي أو إدراك منه، وفي هذا تكمن الفنية في حث خيال المتلقي على استرجاع أو استبطان نصوص كان قد عهدها دون عناء أو صعوبة في العثور على هذا النص الأم أو المصدر الذي استقى منه الوشّاح فكرته.

4.5.2 قصة ابراهيم عليه السلام: نار البرد والسلام:

عندما ضجر قوم ابراهيم عليه السلام من نهيه إياهم عن عبادة الأصنام ودعوتهم إلى عبادة الله وحده عمدوا إلى طغيانهم وأرادوا الخلاص من ابراهيم عليه السلام بأن يحرقوه وينصروا آلهتهم[3]، وإلى ذلك يشير الله تعالى بقوله:﴿قَالُوا حَرِّقُوهُ وَانصُرُوا آلِهَتَكُمْ إِن

---

(1)أحمد بن حنبل (ت241هـ/855م)،**مسند أحمد بن حنبل** .(د.ط)، بيت الأفكار الدولية للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية،1419هـ/1998م،ج1، ص155.

(2) الششتري، **ديوان أبي الحسن الشششتري**، ص146.

(3) ابن كثير، **قصص الأنبياء**، ص129.

كُنتُمْ فَاعِلِينَ﴾[1]، وهنا كانت المعجزة الإلهية والعناية الربانية بأن أوحى إلى النار، بقوله تعالى:﴿قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْداً وَسَلَاماً عَلَى إِبْرَاهِيمَ﴾[2].

لقد وظّف ابن سهل قصة نار الخليل التي كانت برداً وسلاماً بأمرٍ من خالقها في موشّحة خمرية مُزَيّناً لنفسه صنيع الخمر في النفوس السقيمة قائلاً:

إذا اعْتَرَاكَ الأَرَقْ   فَفِي الطِّلا سرٌّ جَليلْ

نَارٌ تُزِيْلُ الْحُرَقْ   كَأَنَّهَا نَارُ الخــَلِيــلْ

شَمْسٌ تَبُثُّ الشَّفَقْ   في وَجْنَة السَّاقِي الجَميلْ[3]

فالخمر نار في حرارتها لكن صنيعها برد وسلام، لقد رأى ابن سهل في صنيع الخمر نار ابراهيم التي في أصلها الإحراق، ولكنها تحوّلت بأمر من الله إلى النقيض وهو البرد والسلام، فسخّر ابن سهل قصة نار الخليل في بردها وسلامها لخدمة فكرة خاصة أراد ابن سهل توصيلها، وعندما قصد إلى تزيين هذه الفكرة في نفوس المتلقين، عكف على ربطها بقصة نبوية دينية لتكون أكثر تأثيرا في نفوس المتلقين.

5.5.2 قصة يعقوب عليه السلام، الحزن اليعقوبي:

مما اشتهر في قصة يعقوب عليه السلام الحزن المفرط والبكاء غير المنقطع الذي قلب سواد عينيه بياضاً حزناً على ولديه يوسف وبنيامين اللّذَينِ فرط بهما أخوتهم[4]، يقول تعالى في حال يعقوب:﴿وَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَى عَلَى يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ { 84 } قَالُواْ تَاللهِ تَفْتَأُ تَذْكُرُ يُوسُفَ حَتَّى تَكُونَ حَرَضاً أَوْ تَكُونَ مِنَ الْهَالِكِينَ﴾[5].

---

(1) سورة الأنبياء،الآية 68.

(2) سورة الأنبياء،الآية 69.

(3) ابن سهل الإسرائيلي، **ديوان ابن سهل**، ص443.

(4) انظر: ابن كثير، **قصص الأنبياء**، ص236-237.

(5) سورة يوسف،الآية 84-85.

لقد مثّلت شخصية يعقوب عند الأدباء شخصية الإنسان الكظيم[1]، دائم الوجد والألم، طويل الصبر، الإنسان الذي كان الأسى عنده يتبع الأسى، الإنسان الذي صبر فنال جزاء صبره لأنه كان متيقناً من أنّ الله سيجعل له مخرجاً وفَرَجَاً من بعد شدّة، وهذا ما كان في خاتمة القصة إذ اجتمع يعقوب بيوسف عليهما السلام، بقوله تعالى: ﴿فَلَمَّا دَخَلُواْ عَلَى يُوسُفَ آوَى إِلَيْهِ أَبَوَيْهِ وَقَالَ ادْخُلُواْ مِصْرَ إِن شَاء اللّهُ آمِنِينَ﴾[2]، فشبّه الوشّاح الكميت حاله بحال يعقوب في صبره ونوله الفرج بعد الشدّة، يقول في إحدى موشّحاته:

يَا فَرْحَتِي وَقَدْ　　　بَدا لِي　　　وَجْهُ مَحْبُوبِي
فأَذْهَبَ الكَمَــدْ　　　وَحَالِي　　　حَالُ يَعْقُوبِ[3]

فشبّه الكميت حال مطالعته وجه محبوبه بحال يعقوب عند التقائه بيوسف عليهما السلام من بعد صبر طويل، فلم يجد الكميت حالةً شبيهةً لِفَرَحِه إلا حال يعقوب عليه السلام، وقد لمّح إلى ذلك تلميحاً، فلم يفصّل القصة بل اكتفى بالتلميح، ذلك أنّه يدرك أنّ متلقيه يدرك حال يعقوب ليتركه في حالة من تداعي الأحداث القصصية القرآنية بشكل موجز وسريع أثناء تلقيه للموشّح.

6.5.2 يوشع بن نون وخرق الظواهر الكونية:

اشتهرت قصة يوشع بن نون فتى موسى عليه السلام الذي خرج ببني اسرائيل في التيه، والمعجزة في قصة يوشع أنه دعا الله سبحانه وتعالى أن يحبس الشمس عليه حتى يتمكن من فتح بيت المقدس وصادف ذلك بعد عصر يوم جمعة فكان ليوشع ما دعا، فحبس الله الشمس عن الغروب حتى تسنّى ليوشع من إتمام الفتح[4]، وبذلك ارتبط اسم يوشع بن نون بخرق ظاهرة كونية وهو حبس الشمس عن المغيب، ولم يحصل مثل

---

(1) الكظيم: شديد الكظم لغيظه يكتم حزنه ولا يبديه لمخلوق.

(2) سورة يوسف،الآية 99.

(3) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1، ص50

(4) ابن كثير، **قصص الأنبياء**، ص408.

هذه الظاهرة إلا في قصة يوشع، بقول الرسول (ص):(إن الشمسَ لم تُحْبَس لبشرٍ إلاّ ليوشع ليالي سَارَ إلى بيت المقدس)[1].

لقد كانت قصة يوشع منهلاً للأدباء يتمثلونها في نتاجهم الأدبي عندما يريدون أن ينسبوا لممدوحيهم أمراً مُعجِزاً وخارقاً[2]، ومن ذلك ما نجده عند ابن اللبّانة في موشّحة له مادحاً أحد الملوك الذي لقّبه الذي لقّبه بالمؤيد، فنسب ابن اللبّانة للمدوح أموراً خارقةً، حيث يقول:

مَلْكٌ له في العلَى آثـــارُ
هِيَ الكواكِبُ والأقْمَـــارُ
جَرَتْ عَلَى حُكْمِه الأقدارُ
أدْنَى مواهِبِه الأَعْمَـــــارُ

فِيْ كُلِّ حال سَمَا عَنْ نـــدِّ وَإنْ تَطَلَّـــعْ
مِنَ السحابِ لِشَمْسِ السعْدِ ظَنَنْتهُ يُوشَعْ[3]

6.2 توظيف الحديث النبوي الشريف في الموشّحات:

لقد كان الحديث النبوي الشريف من المكونات الثقافية الأساسية للأندلسيين، وقد عُرِفوا بكثرة مطالعتهم لكثرة اطلاعهم للحديث النبوي منذ بداية مراحل التعليم الاول وفي ذلك يقول القاضي ابو بكر بن عربي: "يُنْظَرُ في أصول الدين ثمّ أصول الفقه ثمّ الجَدَل ثمّ الحديث وعلومه"[4]، وبذلك اشتُرِط الحديث النبوي كمنهجٍ تعليمي ضمن

---

(1) أحمد بن حنبل، **مسند أحمد بن حنبل**، ج2، ص615.

(2) ومن ذلك قول أبي تمام في مدح محمد بن يوسف الشهذي:

فوالله ما أدري أأحلام نائم ألمّت بنا أم كان في الركب يوشعُ.

انظر: أبو تمّام، حبيب بن أوس الطائي(ت231هـ/845م)، **ديوان أبي تمّام**، شرح:الخطيب التبريزي، تحقيق:محمد عبده عزّام، ط2، دار المعارف، مصر،(د.ت)، مج2، ص320.

(3)غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج 1، ص222.

(4) ابن خلدون، **المقدمة**، ص742.

المناهج الأولى التي يتعلمها الأندلسيون في أولى سنيّ تعليمهم، وبدا اهتمام الاندلسيين بالحديث واضحاً، فسيّروا الركبان نحو المشرق في طلب العلم، وكان الحديث من ضمن العلوم التي طلبها الاندلسيون في ارتحالهم من أمثال عيسى بن دينار[1]، ويحيى بن يحيى الليثي الذي روى الموطأ عن مالك بن أنس[2]، وكَثُر المشتغلون بالحديث في الأندلس فظهرت المصنَّفَات، مثل مُصنَّف أبي محمد قاسم بن أصبغ بن يوسف بن ناصح، ومُصنَّف محمد بن عبدالملك بن أيمن[3]، كما كثرت التأليفات والشروحات لكتب الحديث مثل مؤلّف بقي بن مخلد، وشرح علي بن أحمد الغساني على موطأ مالك والمسمى بـــ **(نهج المسالك للمتفقه في مذهب مالك)** [4].

وفي مطالعتنا لفهرسة ابن خير الذي بيّن فيه أهم المؤلفات الشائعة في عصره والتي يمكن ان نعتبرها"مقروءة في مختلف العصور الأندلسية مع بعض الزيادة والنقص"[5]، نجد أن كتب الحديث قد تبوأت حيزا كبيرا بين الكتب التي كان الأندلسيون يتداولونها، فنجد من جلة ما نجد موطأ الإمام مالك بن أنس برواية يحيى بن يحيى الليثي[6]، وتفسير الموطأ[7]، وكتاب القبس في شرح مالك بن أنس من إملاء القاضي أبي بكر بن عربي[8]، وكتاب مسند الموطأ[9]، ومصنف الإمام أبي عبدالله محمد بن

---

(1) الداية، **في الأدب الأندلسي**، ص48.

(2) المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص327.

(3) ابن حزم، **رسائل ابن حزم الأندلسي**، ص179.

(4) عيسى، فوزي سعد، **الشعر الأندلسي في عصر الموحدين**،(د.ط)، دار المعفة الجامعية، الإسكندرية، ص55.

(5) الركابي، جودت، **في الأدب الاندلسي**، ط2، دار المعارف، مصر، 1966م، ص69.

(6) ابن خير، **فهرسة ابن خير**، ج1، ص69.

(7) ابن خير، المصدر نفسه، ج1، ص108.

(8) ابن خير، المصدر نفسه،ج1، ص108.

(9) ابن خير، المصدر نفسه، ج1، ص110.

اسماعيل البخاري[1]، ومصنف الإمام ابي الحسن مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري[2]، ومصنف الإمام النسائي[3]، ومصنف الإمام الترمذي[4].

ويدل ما ذهبنا إليه من ذكر المصنفات وكتب الحديث الذي أوردها ابن خير على ما كان عليه الأندلسيون من اهتمام واضح بالحديث الذي كان من جلّ العلوم التي صبغت الثقافة الأندلسية، ولقد ترك الحديث أثراً كبيراً في نتاج الأندلسيين سواء أكان نتاجاً شعرياً أو نثرياً.

ولا شك أنّ الأدباء الأندلسيين كانوا على وعيٍ تام بقيمة الحديث النبوي اللفظية والمعنوية، فيعتبر الحديث النبوي النص الأبلغ بعد القرآن الكريم، فالرسول(ص) قد أوتي مجامع الكلم فكانت أحاديثة جزلةً في ألفاظها قوية في معناها، فعكف الأدباء على تلك الأحاديث يوظفونها في نصوصهم حتى يظفوا عليها طابعاً دينياً ويزينوها بما حوته تلك الأحاديث من مفردات بليغة ومدلولات كبيرة.

أما الوشّاحون فقد أثّر الحديث النبوي الشريف في ثقافتهم من خلال توظيفه في موشّحاتهم في سبيل خدمة أفكارهم، ومن هؤلاء، عبادة بن ماء السماء، الذي يقول:

مَن وَلي   في أمةٍ أمراً ولم يَعدِلِ
يُعــذَلِ   إلا لِحاظَ الرَّشأَ الأكحلِ[5]

لقد أراد عبادة بن ماء السماء أن يكشف عن أنّه يحق للمحبوب ما لا يحق لغيره، فالعاشق يقبل من معشوقته أي شيء حتى عدم الإنصاف والعدل، ولكنه لا يقبل ذلك من غيره، فيسخّر عبادة معنى حديث نبوي في العدل لتوصيل ما أراد قوله، وهو قول

---

(1) ابن خير، المصدر نفسه، ج1، ص118.

(2) ابن خير، المصدر نفسه، ج1، ص121.

(3) ابن خير، المصدر نفسه، ج1، ص133.

(4) ابن خير، المصدر نفسه، ج1، ص139.

(5)غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1، ص5.

الرسول (ص):(اللهم من ولي من أمر أمتي شيئا يرفق بهم فارفق به)[1]، فحوّر ابن عبادة في الحديث وحذف وأضاف ليتناسب مع ما أراد قوله.

وكان بعض الوشّاحين يلجأون إلى قلب مدلول الحديث بالحذف والزيادة، فهذا ابن رافع رأسه يقول في موشّحة له داعياً فيها إلى اللهو:

الرَّاحُ والرُّضَابُ   مـــا فيهما حَرَجْ
إلا لكـــلِّ بِـــدْعِ   عن دِينِنَا خَرَجْ[2]

فيفصّل ابن رافع رأسه في قوله الآنف الذكر بأن الخمر وارتشاف الريق – الرضاب- ليس فيهما من حرج أو مساءلة ومن قال بحرجهما فقد ابتدع بدعة –حسب رأيه - فيستلهم في قوله هذا حديثاً نبوياً متعلقاً بالبدع والمبتدعين وهو قوله (ص): (من أحدث في أمرنا هذا ما ليس منه فهو رد)[3]، فالوشّاح سخّر هذا الحديث وقلب مدلوله الذي عُرِفَ به، ليدل على مدلول آخر قصده الوشّاح في موشحته، فمدلول الحديث في أصله أن من ابتدع بدعة في الدين الاسلامي فقد ضلّ وخرج من الدين، فأخذ الوشّاح الفكرة العامة وهي الخروج من الامر لبدعة ما، وما هو دين ابن رافع رأسه الذي ليس في الراح والرضاب فيه حرج ومن قال بحرجهما خرج من هذا الدين، ولربما هو دين اللاهين المتماجنين الباحثين عن اللهو والمجون واللذة.

ويقول ابن رافع رأسه في موشّحة يبدو أنه يتغزل فيها بغلام:

الرِّزْقُ مـــِنْ بَنَانِـــكْ
والسِّحْرُ مِنْ بَيَانِـــكْ
والمَوْتُ مِنْ سِنَانِكْ[4]

---

(1) النيسابوري، أبو الحسين مسلم بن الحجاج (261هـــ/971م)، **صحيح مسلم**، تحقيق محمد فؤاد عبدالباقي، ط 2، دار إحياء التراث، بيروت، لبنان، 1972م، مج3/ كتاب الإمارة، ص1458.

(2) غازي، **ديوان الموشحات الاندلسية**، مج1، السابق، ص19.

(3) النيسابوري، **صحيح مسلم**، السابق، مج3، كتاب الأقضية، ص343.

(4) ابن الخطيب، **جيش التوشيح**، ص80، غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1، ص26.

لقد استلهم ابن رافع رأسه قول الرسول(ص): (إنّ من البيان لسحرا أو إن بعض البيان سحر)[1].

ويقول ابن لبون، في موشحة له شاكياً من سقم العشق:

أنا عبدُ   لِمَن أنَا مَوْلاهُ

ولا رَدُّ   لِمَا شــاءه اللهُ

رَشَا تَعْدُو   على الأُسْد عيناهُ

إذا يَرْمِي   فَمَا يُخطِئُ السهمُ   وما قَتْلاهْ   من الرملِ أقَلُّ[2]

لقد وظّف ابن لبون معنى قول الرسول (ص):(قدر الله وما شاء فعل)[3]، وأعاد صياغته بألفاظٍ من عنده، ليقول أن مشيئة الله كانت أن يصاب ابن لبون بسهم من سهام ألحاظ الرشا وهي استعارة للمرأة الجميلة الفاتنة التي شبّه ابن لبون عينيها بسهام تصرع ذا البأس والشكيمة.

ويصور ابن عبادة[4] دار الحبيب وقد دنا منها الرقيب بجنة أحيطت بمكاره، في قوله:

أهْوَى حبيباً دَنَــا   رقيبُه مــِنْ دارِهِ

يمني أنْ يُجْتَنَــى   منه جَنى أزهارِهِ

يا جنــةً للمنَــى   تُحَفُّ بالمكــارِهِ

ريحُ الجنوبِ أنا   المُصطَلي بنارِهِ[5]

---

(1) العسقلاني،ابن حجر شهاب بن أحمد (ت852هـ/1449م)، **فتح الباري في شرح صحيح البخاري**، تحقيق: محيي الدين الخطيب وقصي محيي الدين الخطيب، (د.ط)دار المعرفة، بيروت، لبنان، (د.ت)، مج10/ كتاب الطــب، ص237، النيسابوري، **صحيح مسلم**، السابق، مج2،كتاب الجمعة، ص594.

(2) ابن الخطيب، **جيش التوشيح**، السابق، ص166-167، غازي،**ديوان الموشحات الأندلسية** ، الســابق، مــج1، ص154.

(3) النيسابوري، **صحيح مسلم**، مج4، كتاب القدر، ص2052.

(4) هو الوشّاح محمّد بن عبادة المالقي، ترجمته نادرة في كتب التراجم، لم يورد سيد غازي غير اسمه فقط.

(5) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1، ص184.

لقد استلهم ابن عبادة هذه الصورة من قول الرسول (ص): (حُفَّتْ الجنةُ بالمكاره وحُفَّتْ النارُ بالشهوات)[1]، فنقل ابن عبادة الحديث من مدلوله الأصلي إلى مدلول آخر قصده في موشّحته، فتصورّ المحبوب في وسط داره وقد أحاط به الرقيب فوجد في الحديث صورة تمثّل ما تخيله، فالمحبوب جنة والرقيب مكاره أحاطت بهذه الجنة.

ويقول الأعمى التطيلي في موشحة له:

بأبي لو رَقَّ قلبـــُـه   ما اشتكى مثواه قلبي

قلّمّا يَأمَنُ سِربْــُـهْ   أو يَرَى رَوعَةَ سِربي

حِسْبِيَ اللهُ وحَسْبُهْ   فَأنَا قَدْ ضَاعَ حسَبِي[2]

فيشتكي التطيلي من انعدام الأمن في قلبه لأن قلب من أحب لم يرقّ فهو مرتاع معدوم الاستقرار، ويوظف التطيلي في فكرته هذه قولاً للرسول (ص) وجده مناسباً للتعبير عن حال قلبه المروّع،هو قوله(ص):(من أصبح منكم آمنا في سربه معافى في جسده عنده قوت يومه فكأنما حيزت له الدنيا)[3].

ويوظّف ابن سهل الحنث في اليمين في خرجة لإحدى موشحاته فيقول:

بالله يا خِي إن لَمْ تجيني   بالله وقُلْتَ لا

فَمَا حَنَثْتُ إلاَّ في يَمِيني[4]

والحنث في اليمين ورد في أحاديث عِدّة، منها قول الرسول (ص):(من حلف على يمين ثم رأى غيرها خيرا منها فليأت الذي هو خير)[5].

---

(1) النيسابوري، **صحيح مسلم**، مج4،كتاب الجنة وصفة نعيمها وأهلها، ص 2174، العسقلاني، **فتح الباري**، مج11، كتاب الرقاق، ص320، في فتح الباري (حُجِبَت) بدلاً من (حُفّت).

(2) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، السابق، مج1، ص309، والموشح غير مثبت في ديوان الأعمى التطيلي.

(3)الترمذي، محمد بن عيسى (ت273هـ/886م)، **سنن الترمذي**، شرح الإمام أبي العربي المالكي، (د.ط)، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ت)، ج9،أبواب الزهد، ص 208، ابن ماجة،أبو عبدالله محمد بن يزيد (ت275هـ/888م)، **سنن ابن ماجة**، تحقيق:محمد فؤاد عبدالباقي،(د.ط)،(د.ت)،ج2،كتاب الزهد، ص1387.

(4) ابن سهل الإسرائيلي، **ديوان ابن سهل**، ص515.

(5) النيسابوري، **صحيح مسلم**، مج1، كتاب الإيمان، ص1273.

ويقول الششتري:

خَلِّ الجِبَالْ والحِجَارْ	المؤمنـــون أَفْضَلْ
فـــــلا تـــَزِدْ زَايـــدْ	وقُلْ لِمَنْ قَالَ أينْ
الشيطانُ لَجَا في الواحِدْ	نَعَـــمْ وفي الاثنينْ
الصـــالـــحُ الـــعــــابـــِدْ	تُريدُ تَراهُ بالعَينْ[1]

وفي قول الششتري هذا استلهام واضحٌ لقول الرسول (ص):(الشيطان يهم بالواحد والاثنين فإذا كانوا ثلاثة لم يهم بهم)[2].

ويقول ابن الصباغ الجذامي[3] في موشّحة له يتشوّق فيها إلى أرض طيبة وزيارة قبر الرسول (ص) لطلب الشفاعة:

مَا لِي غَيْرَك مَقْصِدْ	فَكَيْفَ بِالهَجْرِ أُقْصَـــدْ

فَوَّضْتُ أَمْرِي إِلَيْكَا
فَذَاكَ وَقْفٌ عَلَيْكَـــا
مَا لِي شَفِيعٌ لَدَيْكَـــا

إِلا بُكَائِي سَرْمَـــدْ	فَمَنْ عَلَى الحُزن يُسعِدْ

بِي فَافْعَلْـــن مَا تَشَاءُ
إِنْ صَحَّ مِنْكَ الرَّجَاءُ
لـــِكُـــلِّ دَاءٍ دَوَاءُ[4]

---

(1) الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، ص212.

(2)مالك بن أنس (ت179هــ/795م)، **الموطأ**، تحقيق:محمد فؤاد عبدالباقي، (د.ط)، دار إحيـــاء التـــراث العربـــي، 1370هــ/1951م، كتاب الاستئذان، الجزء2، ص978.

(3) هو أبو عبدالله محمّد بن أحمد بن الصبّاغ الجذامي، شاعر صوفي أندلسي، عاش في الحقبة الأخيرة مـــن دولـــة الموحِدين، ولم تذكر المصادر الكثير عنه، أشعاره كلّها تدور حول المدائح النبوية والزهـــد . انظـــر: المقـــري، **أزهار الرياض**، ج2، ص230، مقدمة ديوان ابن الصباغ الجذامي بقلم محمد زكريا عناني وأنور السنوسي.

(4) الجذامي، ابن الصباغ محمد بن أحمد، **ديوان ابن الصباغ الجذامي**، تحقيق: محمد زكريا عناني،أنور السنوســـي، ط1،دار الأمين، القاهرة، الجيزة، جمهورية مصر العربية، 1419هــ-1999م، ص145.

يرى ابن الصباغ أنّ نولة الشفاعة من الرسول (ص) دواء له من كل داء، وهذا محط رجائه ومبلغ قصده، وفي قول ابن الصباغ هذا توظيف لقول الرسول(ص):(لكل داء دواء فإذا أصيب دواء الداء برئ بإذن الله عز وجل)[1]، أو قوله (ص):(ما أنزل الله داء إلا أنزل له شفاء)[2].

ونجد في موشحة لابن سهل[3]، توظيفاً لمصطلح كثُر استخدامه في الحديث النبوي، هو (بخٍ بخٍ)، ويعني تعظيم الأمر وتفخيمه في الخير[4]، إذ يقول ابن سهل:

ما لطيْري بالبُعْدِ قَدْ شَطَّا	زَالَ عَنْ وَكْرِهِ
إنْ يَكُنْ في مَسِيرِهِ أَبْطَا	فَهْوَ مِنْ عُـــذْرِهِ
أوْ يَكُنْ فِي طَرِيقِهِ أَخْطَا	قُلْتُ في أَثْـــرِهِ
إنْ يَقَعْ ذَا الطُّوَيْرُ في فَخّ	أوْ يَجِي مُنْصَبْ
كانَ هَذا بَخاً على بَـــخّ	أي وَحَقْ النَّبي[5]

يرى ابن سهل ان وقوع المحبوب -الذي رمز له بالطائر- في شباك فخّه غنيمة كبيرة وأمر في غاية الإعجاب، وكما قلنا آنفا إنّ ابن سهل متأثرٌ في قوله هذا بأقوال للنبي (ص)، منها قوله (ص) في الإعجاب بمال قد تصدّق به أحد الصحابة:(بخٍ بخٍ ذلك

---

(1) النيسابوري، **صحيح مسلم**، ج4، ص 1729.

(2) العسقلاني، **فتح الباري**، ج10، كتاب لطب، ص134.

(3) أورد سيد غازي في ديوان الموشحات الأندلسية الموشحة نفسها، وقد أثبتها ضمن موشحات لسان الدين بن الخطيب في ديوان الموشحات الأندلسية، المجلد 2، ص 496، ويميل الباحث في نسبتها لابن سهل وذلك لوجود موشحة أخرى لابن سهل تقترب كثيرا من أسلوب الموشحة وألفاظها، إذ يقول في مطلعها:

فاضِحُ الغُصنِ ماسَ في الكَمخِ	والقَــبَا المُــذْهــَبِ
فاختفى البدرُ جانبِ الــكَــرْخِ	في خَبَا المَغـــــربِ

أمّا مطلع الموشحة التي اختلف في نسبتها:

طلع البدر جانب الكرخِ	في دجا الغيـــــــــــــــهبِ
ولوى لام صدغه المَرخِ	دَبَّ كالعـــــــــــــــقــربِ

فنلاحظ التشابه في الألفاظ والأسلوب بين كلا المطلعين.

(4) انظر:العسقلاني، **فتح الباري**، السابق، ج5، ص397، النيسابوري، **صحيح مسلم**، السابق، ج3، ص 1510.

(5) ابن سهل الإسرائيلي، **ديوان ابن سهل**، ص424.

مالٌ رابح)[1]، وترد الكلمة أيضاً في حديث آخر كان الرسول (ص) قد حثّ الصحابة رضوان الله عليهم على الإسراع إلى جنة عرضها السموات والأرض، فأجابه أحد الصحابة (بخٍ بخٍ) تعظيماً لأمر الجنة[2].

7.2 توظيف المصطلحات الفقهية وبعض العبادات:

لقد حظي الفقه في المجتمع الأندلسي بمكانة رفيعة، إذ كان له ((رونق خاص ووجاهة...وسمة الفقيه عندهم جليلة)) [3].

كما كانت الغالبية العُظمَى من رحلات الأندلسيين في طلب علوم الفقه والقرآن والحديث[4]، وبدأت الأندلس أول أمرها بالتفقه على مذهب الأوزاعي ومن ثم أدخل زياد بن عبدالرحمن بن زياد اللخمي فقيه الأندلس المعروف بِشَبَطُون(ت203هـ/818م) مذهب مالك إلى الأندلس[5]، واحتلّ الفقه والفقهاء المكانة الأسمى في دولة المرابطين إذ لا يُفتَى بشيءٍ إلا بعد الاستنارة بآرائهم[6].

ومهما يكن من أمرٍ فقد كان للفقه حضور واضح في حياة الأندلسيين وتكوينهم الثقافي، ونجد ذلك واضحاً في نتاج عدد كبير من الوشّاحين، ومن هؤلاء ابن الخباز الذي يقول في خرجة[7] لإحدى موشحاته:

فَقُلْتُ عَلَيَّ يومـــا   يُقْضَى لَنـــَا بالتـــلاقِي

---

(1) انظر: العسقلاني، **فتح الباري**، ج10،كتاب الأشربة، ص 74، ج3،كتاب الزكاة، ص325، ج4،كتـــاب الوكالـــة، ص493، ج5،كتاب الوصايا، ص 396، النيسابوري، **صحيح مسلم**،كتاب الزكاة، ص 693. والصحابي هو أبو طلحة.

(2) انظر: النيسابوري، المصدر نفسه، ج3، كتاب الإمارة، ص1509-1511.

(3) المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص 211.

(4) عتيق،عبدالعزيز، **الأدب العربي في الأندلس**، ط2، دار النهضة العربية، بيروت، 1396هـ/1976م، ص152.

(5) المقري، **نفح الطيب**، السابق، ج2، ص262.

(6) المقري، المصدر نفسه، ج2، ص264.

(7) اقتبس الوشاح ابن الغني الخرجة نفسها ووظّفها في موشحةٍ له، انظر: غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج2، ص558.

نَذَرْتُ للهِ عَهْــدا　　　صِيَامَ شَهْــرٍ وَعَشْــرِ
يوماً أرَاكَ حبيبِي　　　مَا بَيْنَ صَدْرِي وَنَحْرِي[1]

لقد وظّف ابن الخباز في قوله هذا مصطلح النَذر، وهو مصطلح فقهي يُستَخدَم لإلزام النفس بشيء غير لازم عليها بأصل الشرع[2]، فأراد ابن الخباز أن يكشف عن تشوقه ليوم اللقاء بأن ألزم نفسه بنذر وهو صوم شهر وعشرة أيام عقب رؤيته وجه محبوبه.

ويقول ابن لبون:

وبي أَهْيَــفُ　　　لا يستطيعُ حَمْــلَ الــرّدْفِ
له مُرْهَــفُ　　　لحــظٍ مُوَكَّــلٍ بــالحَتــْفِ
به أَكْلُـــــفُ　　　وَلِي عَلَى الهَوَى مِنْ وَصْفِي
ثلاثُ شُهُودْ　　　سُقْمِي وَعَبْرَتــِي وَالتسْهِيــدْ[3]

فيوظف ابن لبون مصطلح الشهود، وهو مصطلح فقهيي معروف والمراد به هو إثبات حق للغير على الغير في مجلس القضاء[4]. فأراد ابن لبون أن يثبت صحة ما آلت إليه حاله من الهوى فاستشهد بثلاثة شهود، وهم السقم والعبرة والتسهيد، وفي ذلك تأثر بمشروعية الشهادة في الكتاب في قوله تعالى: ﴿وَاسْتَشْهِدُواْ شَهِيدَيْنِ من رِّجَالِكُمْ فَإِن لَّمْ يَكُونَا رَجُلَيْنِ فَرَجُلٌ وَامْرَأَتَانِ مِمَّن تَرْضَوْنَ مِنَ الشُّهَدَاء﴾[5]، فلم يكتف ابن لبون بشهيدين بل جاء بثالثٍ كما نرى في قوله:(سقمي وعبرتي والتسهيد).

ويقول الأعمى التطيلي داعياً إلى التظرف:

---

(1) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص108.

(2) وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية،الكويت : **الموسوعة الفقهية**،ط1، الجــزء (40)، ط1، ، وزارة الأوقــاف والشؤون الاسلامية، الكويت،1421هــ/2001م، ج(40)، ص136.

(3) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، السابق، مج1، ص157.

(4) **الموسوعة الفقهية**، السابق ، ج1 ص215.

(5) سورة البقرة، الآية 282.

حُبُّ المِلاحِ فَرْضٌ وَبَاقِي الظَّرفِ سُنَّهْ
والحُسْنُ فِتنةٌ وَكَفَــى بالحُسْــنِ فِتْنَــهْ[1]

لقد سخّر التطيلي مصطلحي الفرض والسنة ليقول إنّ حبَّ النساء الجميلات فرضٌ قطعي، وأما باقي أصناف اللهو والتظرف فسُنَّة ليست واجبة، ومن الملاحظ أن التطيلي قد استوعب مفهوم كل من الفرض والسنة في الفقه فوظفهما بطرافةٍ لبيان موقفه من اللهو، فالفرض في الفقه هو ما عُرِفَ وجوبه بدليل قطعي وهو موجب للعلم والعمل معاً[2]، أما السُنّة فهي الطريقة والمنهج وغلب استعمال السنة في المنهج والطريقة المحمودة فقط[3]، والسنة ليست واجبة كوجوب الفرض.

وهناك مصطلحات فقهية كثر شيوعها في موشحات الوشاحين الأندلسيين، مثل مصطلح (وقف) والوقف في الفقه هو حبس مال ما عن البيع أو التصدق أو المنفعة[4]. لقد وظّف الوشاحون هذا المصطلح الفقهي في التعبير عن أفكارهم وتجاربهم الذاتية، دون أن يخرج المصطلح عن مفهومه الاصطلاحي المعروف ومن هؤلاء ابن رحيم[5] الذي يقول:

يا خَلِيَّ النفسِ لا تَعْــذِلْ فُــؤَا دَاً شَجِيّــا
هَلْ تَرَى ما صَنعَ الحُبُّ على عِزَتِي فِيَّا
صَيَّرَتْ أَيْدِي الضنَى جِسْمِي بلا رِقَّةٍ فَــيَّا
فاتْرُكوا لا زَالَ ثَوْبُ السُّقْمِ وَقْــ ــفَاً عَلَيَّا[6]

---

(1) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1، ص292.

(2) **الموسوعة الفقهية**، ج32، ص95.

(3) الموسوعة الفقهية، المرجع نفسه،ج25، ص275.

(4) العسقلاني، **فتح الباري**، ج5، كتاب الوصايا والوقف، ص380.

(5) هو ذو الوزارتين أبو بكر بن أحمد بن رحيم شاعر أديب من بيت وزارة وشرف، كان سريع الخاطر إذا سمع شعراً أعجبه زاد عليه في الحال، أمّا شعره فكان يدور على ثلاثة أغراض :الاخوانيات والمديح والغزل،لم تحتفظ كتب التراجم بتاريخ ميلاده ولا تاريخ وفاته، ولكن على الأغلب أنّه توفي بعد سنة 515هـ/1121م بقليل انظر: ابن الخطيب، **جيش التوشيح**، ص266، ابن سعيد، **المغرب في حلى المغرب**، ج2، ص417.

(6) ابن الخطيب، **جيش التوشيح**، ص171، غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص350.

فيصف ابن رُحَيم حاله التي صار إليها بسبب الهوى ففؤاده شجي وجسمه ناحل، ويُلخّص ذلك كله بمبالغة بقصد تهويل الحالة التي كان يقاسيها وهي أنه دائم السقم وكأن السقم أصبح وَقْفاً عليه، وهو تمثل واضح لمصطلح الوقف فالسقم لا يحل لغيره كأنه وقف عليه.

أما ابن سهل فيقول موظّفاً هذا المصطلح:

فُؤَادِي رَهْنٌ لَدَى الوَجْــدِ   هــَذَا عَلَيــْهِ قُــدِّرَا

وَطَرْفِي وَقْفٌ عَلَى السُّهْدِ   فَالنَّجْمُ مَعْقُودُ العُرَى[1]

فإذا كان السقم وقفاً على ابن رحيم فإن السُهْد والأرق كانا وقفاً على ابن سهل كأنه لم يحل ولم يكن إلا له، كناية عن دوام أرقه وسهده.

أما ابن خاتمة الأنصاري فيجعل ذهنه وَقْفاً على وُدِّ من أحب، يقول:

مَا أَحْلاكْ   يَا قَمَرَ الأحْــلاكْ

كَمْ أَهْوَاكْ   وَفِي الحَشَا مَثْوَاكْ   وَلا تَدْرِي

الحُسْـــنُ   يَحَارُ فِي خَدِّكْ

والغُصْنُ   يَغَارُ مِنْ قــَدِّكْ

والذِّهْــنُ   وَقــْفٌ عَلَى وُدِّكْ[2]

ومن المصطلحات الفقهية الشائعة في الموشحات مصطلح القصاص، والقصاص هو ((أن يُفْعَل بالفاعل الجاني مثل ما فعل))[3]، وقد وظّفه أبو بكر بن الأبيض في إحدى موشحاته الغزلية، حيث يقول:

يَا أبَا الحُسَــينِ   هَبْ دَمِي لأنْصَارِي

أنَا بَعْدَ حَــينِي   حَافِــدٌ عــلَى نــَارِ

لَيْسَ كُلُّ دَيــْنِ   مِثْلَ دَيْنِي أو ثــَارِي

---

(1) ابن سهل الإسرائيلي، **ديوان ابن سهل**، ص516.

(2) ابن خاتمة الأنصاري، **ديوان ابن خاتمة الأنصاري**، ص170.

(3) **الموسوعة الفقهية**، ج33، ص259.

يَرْتَضِي مَنُونِي   لا يَخَافُ مِنْ دُوْنـــِي
حِكْمَةُ القِصَاصِ   أَنْصَفَتْ مِنَ النـــَاسِ[1]

يذهب الأبيض إلى أنّ محبوبه يرضى منه بالموت ولا يخافه، لأن هذا المعشوق كان قد قتل العاشق عشقا، فقتل العاشق –القتل المعنوي- لمعشوقه ما هو إلا اقتصاص لقتل وقع على العاشق من ذي قبل؛ فلذلك يقول الأبيض أن حكمة القصاص قد أنصفت بين القاتل والمقتول.

ويوظف ابن زهر مصطلح القصاص في موشحة له مزج فيها بين الخمر والغزل، فيقول:

يَا مَنْ تَعَاطَيْنَا الكُؤوسَ على أدّكَارِهْ
وَقَضَى عَلَى قَلْبِي فَلَمْ يَأخُذْ بِثــَارِهْ
وَأَقَرّ أَحْكَامَ القِصَاصِ عَلَى اخْتِيَارِهْ
إنْ أَقُلْ حَسْبِي   فالجَوْر تأباهُ الطِبَاعُ[2]

فالخمر تسترجع ذكريات المحبوسين في خيال ابن زهر، فأودت ذكرى المحبوسين على قلب ابن زهر الذي لم يأخذ بثأره ويقبل ابن زهر بحكم القصاص لأنه لا يقبل الجور.

ومن المصطلحات الفقهية التي وظّفها الوشّاحون مصطلحا النسخ والفسخ، والنسخ في الفقه هو ((ورود دليل شرعي مقتضيا خلاف حكمه، فهو تبديل بالنظر إلى علمنا وبيان لمدة الحكم بالنظر إلى علم الله تعالى)) [3]، أما الفسخ فهو ((حل ارتباط حكم العقد في الأصل كأن لم يكن)) [4]، وفي توظيف هذين المصطلحين نورد خرجة لابن سهل يخاطب فيها العاذل رافضاً لومه ومُصرِّحاً بعدم قبوله له، فيقول:

---

(1) ابن الخطيب، **جيش التوشيح**، ص56، غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1 ص395.

(2) ابن الخطيب، **المصدر نفسه**، ص198-199، غازي، **المصدر نفسه**، مج 2، ص71، عيسى، فوزي سعد، **ابن زهر الحفيد وشّاح الأندلس**، (د.ط)، منشأة المعارف، الاسكندرية،(د.ت)، ص178.

(3) **الموسوعة الفقهية**، ط1، ج40، ص256.

(4) الموسوعة الفقهية، المرجع نفسه،ج23، ص131.

رُبَّ لاحِ بحُبِّهِ جَاهِــلْ   جـَـاءَنِي يَعْذِلْ
بكَلامٍ مَا تَحْتَــهُ طَائِــلْ   كُلُّــهُ مُهْمَــلْ
قُلْتُ خَلِّ المَلامَ يَا عَاذِلْ   فَهْوَ لا يَقْبَــلْ
مَا لِعَقْــدِ الغَرَامِ مِنْ فَسْــخِ   قــَطُّ فِي مَــــذْهَــبِ
جَلَّ شَرْعُ الهَوَى عَنِ النَّسْخِ   فَارْضَ أَوْ فَاغْضَبِ[1]

فنلاحظ أنّ ابن سهل وظّف مفهوم العقد، أنّ عقد الغرام مصون عن الفسخ في كل المذاهب وأما الهوى أو الغرام فلا يمكن تبديله بشرع آخر فهو جليل عن النسخ.

ويوظّف ابن سهل مصطلحي النص والقياس، والنص في علم الفقه يعني ((أن يذكر دليل في الكتاب أو السنة على التعليل بالوصف بلفظ دلالته على العلة ظاهرة سواء كانت قاطعة أم محتملة)) [2]، ومعنى ذلك هي الامور الشرعية الثابتة في القرآن والسنة فلا سبيل إلى الجدال أو الشك فيها، أمّا القياس فيعني ((مساواة فرع لأصل في الحكم أو زيادته عليه في المعنى المعتبر في الحكم)) [3]، فهو إذن قياس مسألة فقهية ليس فيها نص ديني صريح بمسألة مشابهة لها في العلة ورد فيها نص ديني، لقد وظّف ابن سهل هذين المصطلحين وسخّرهما لتدعيم أفكاره في موشّحةٍ له يدافع فيها عن حبّه وهواه:

هَوَى أبـــي طاهــرِ قَدْ صَحَّ نَصّاً وَقِيَـــاسْ
أَفْدِيهِ مِنْ سامِرِي   خِطابُــهُ بِلا مَسَـــاسْ
فإنَّمَا زَاجِــــرِي   يَبْنِي عَلَى غَيْرِ أَسَاسْ[4]

ويبدو أن للرقيب والعاذل سطوة على ابن سهل، فنجده دائم الشكوى من هذا الرقيب، ولكن قلّما يستسلم ابن سهل لقول هذا الواشي أو الرقيب أو ينصاع له، ففي قوله السابق يستنكر ابن سهل زجر الرقيب له، فهنا تبدو الطرافة عند ابن سهل في

---

(1) ابن سهل الإسرائيلي، **ديوان ابن سهل**، ص426.

(2) عبدالعزيز،أمير، **أصول الفقه الاسلامي**، ط1، دار السلام،1418هـ/1997م، مج2، ص391.

(3) **الموسوعة الفقهية**، السابق، ج34، ص91.

(4) ابن سهل الإسرائيلي، **ديوان ابن سهل**، ص444.

اضفائه على قضيته مع الزاجر صبغة فقهية، فشبّه ابن سهل هواه بمسألة دينية قطعية لا للطعن أو الشك سبيل إليها، حيث أنها مسألةٌ صحيحةٌ نصّاً وقياساً، فلذلك يقول إنّ قول الزاجر ضعيف ومردود لأنه ليس له أساس يبنى عليه.

ويوظّف ابن سهل المصطلحين نفسيهما –النص والقياس- في موشّحة أخرى يقول فيها:

رِيْمٌ رَمَى القَــلْبَ عَنْ كنـــاسِ   نَاسِ   إلاّ المَطَالْ
صِلْنِي وَكُنْ يَا قَضِيْبَ آسِ   آسِي   دَاءَ الخَبَالْ
مَا صَحَّ بالنَّصِ وَالقِيـَـاسِ   يَاسِي   مِنَ الوِصالْ[1]

لقد بالغ ابن سهل في التعبير عن يأسه من وقوع الوصال، حيث يجعله صحيحاً في النَصِّ والقياس.

ومن المصطلحات الفقهية التي وظّفها الوشّاحون في موشّحاتهم مصطلح الجُبَار، والجُبار هو الهدر، فإذا وُصف فعل آدمي بأنه جُبار أي ما تلف بسبب ذلك الفعل يكون هدرا لا فيه قصاص ولا دية ولا قيمة[2].

ومن ذلك قول ابن سهل كَلِفاً بغلام يُدعَى محمد:

قُدْتَنِــــي للْحِـــمـــَامِ   فَاذْهَـــبْ بجـــرحِ جُبَارِ
كَيْفِ وَجْهُ انْتِصَارِي   وَالشَّمْسُ مَوْضِعُ ثَأرِي[3]

فابن سهل يخاطب غلامه محمد الذي كلف به بعد موسى بأنّ شوقه إليه قاده للموت، وشبَّه هذا الشوق بالجرح الذي أدمى قلبه، غير أنّه لا يستطيع أن يأخذ له بثأر؛ لأنّه جرح الحبيب، فلذلك قال عنه ابن سهل جرح جُبار.

ويقول ابن سهل في موشّحة أخرى يمدح فيها أبا العيش التلمساني[4]:

---

(1) ابن سهل الإسرائيلي، **المصدر نفسه** ، ص515.

(2) **الموسوعة الفقهية**، ج 15، ص88

(3) ابن سهل الإسرائيلي، **ديوان ابن سهل**، ص462.

(4) أبو العيش التلمساني واحد ممّن كان ابن سهل على صلة بهم، وليس له ترجمة في كتب التراجم : انظر:ابن سهل الإسرائيلي، **ديوان ابن سهل**، السابق، ص463.

مَا الدَهْرُ فِي التَّحْقيقِ إلاّ هَجيرْ   وَأنــْتَ ظـِـلٌّ لِلاَّئذيــنْ
لا زِلْتَ فِي المَجْدِ قَلِيْلَ النَّظِيرْ   مُكَثَّرَ العَافِينَ وَالحَاسِدِينْ
فَاحْبِسْ عَلَى الجُوْدِ لِوَاءَ الأَمِيرْ   سَبْقا، وَخُذْ رايَتَه باليمينْ
دُمْ لِمَنْ استَرْشَــدَ أوْ أَمّلا   أَعْذَبَ مَوْرِدٍ وَأَهْدَى مَنَارْ
وَلا يَزَلْ حَدُّكَ تَفْرِي ظُبَاهُ   وَجُرْحُهَا عِنْدَ اللَّيَالِي جُبَارْ[1]

ففي مدح ابن سهل لأبي العيش التلمساني المذكور نجد توظيفاً لمصطلح الجُبَار في التعبير عن شجاعة ابي العيش بأن حدّ سيفه يفري ويقطع، وما من أحد يقوى على أخذ الثأر، فتذهب جراح سيفه جُبار بلا قصاص أو دِيَة.

ووظّف بعض الوشّاحين مصطلح الرُخْصَةِ، والرُخْصَةُ في المعجم الفقهي ((الإذن في الأمر بعد النهي عنه))[2]، فهي إذن خلاف التشديد، إذ توسع على المكلّف بعدم القيام بما هو واجب عليه لعلّة ما، ويبدو أن لسان الدين بن الخطيب قد استوعب مصطلح الرخصة فوظّفه في موشّحة له يصف فيها يوم الفراق والرحلة والشوق إلى اللقاء، إذ يقول:

رَحَلَ الرَّكْبُ يَقْطَعُ البِيْدَا   بِسَفِيْنِ النِّــيــَاقْ
كُلُّ وَجْنَا تُتْــلع الجِيْــدَا   وَتَبُذُّ الــرِّفــَــاقْ
حَسِبَتْ لَيْلَةَ اللِّقَا عِيْــدَا   فَهْيَ ذَاتُ اشتياقْ
صَائِمَاتٌ لا تَقْبَل الرُّخْصَهْ   قَبْلَ فِطْرٍ وَعِيدْ
فَهْــيَ إذْ أَمَّتْهُ مُخْتَــصَّــهْ   بِجِهَــادٍ جَهِيــدْ[3]

لقد حسب ابن الخطيب يوم اللقاء عيداً مرتقباً، وشبّه رحلة الركب في البيداء بشهر الصيام الذي يسبق هذا العيد، أمّا النياق التي تقطع البيد فهي في رحلتها صائمة

---

(1) ابن سهل الإسرائيلي، المصدر نفسه، ص464.

(2) الموسوعة الفقهية، ج22، ص151.

(3) المقري **أزهار الرياض** ، ج1،316، المقري، **نفح الطيب**، ج9، ص293، غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج2، ص493.

وعيد فطرها هو يوم اللقاء، وهي في شوقها إلى العيد ترفض الرخصة؛ أي التخفيف على نفسها من الصيام وتريح نفسها قليلاً من عناء السفر والارتحال، فهي في جهد جهيد رافضة الرخصة والتسهيل حتى حلول العيد.

ولاحظنا فيما تقدم كيف كانت المصطلحات الفقهية رافداً لمعجم الوشّاحين اللغوي، وقد شكّلت مخزوناً ثقافياً واسعاً قد هضمه الوشّاحون وأعادوا سبكه وإخراجه في موشّحاتهم بما يتناسب والفكرة التي تدور في خلدهم، مظهرين بذلك الإبداع والقدرة على استحضار هذه المصطلحات وتطويعها في موشّحاتهم دون أن يُلْحِقَ هذا التوظيف للمصطلحات والعلوم الفقهية أي فظاظة أو جفاف في المعنى، وبمعنى آخر أنّ التكلف أو المعاناة في تطويع الموروثات الثقافية الفقهية لم يَكُنْ ملموساً في الموشّحات؛ فجاءت المعاني والألفاظ سلسة تمشياً مع رشاقة الموشّحات وبنائها الفني المحكم.

وفي استعراض الباحث للموشّحات لاحظ الوضوح في توظيف بعض العبادات في الموشّحات، مثل توظيف موروثي الحج والصيام، ومن الجدير بالذكر أنّ الوشّاحين قد توسعوا في ذكر موروث الحج ومناسكه فنجد ذلك عند أكثر من وشّاح، فقد سخّر الوشّاحون هذا الموروث الديني وطوّعوه ليدلَّ على أفكارٍ وتجاربَ خاصةٍ بهم دون أن يفقدوا هذا الموروث الديني دلالته الدينية الخاصة.

يقول الأعمى التطيلي في موشّحة له متشوقاً إلى وصال إحداهن غير آبه بالرقيب:

يَا كَعْبَةً حَجَّتْ إليهَا القُلُوبْ   بَيْنَ هَوَىً داعٍ وَشَوْقٍ مُجِيبْ
دَعْــوَةَ أوّاهٍ إليهَــا مُنِيــبْ   لَبَّيْكَ لا أَلْوِي لِقَولِ الرقيــبْ
جُدْ لِي بحجٍّ عِنْدَهَا واعْتِمَارْ   وِلا اعْتِذَارْ   قَلْبِي هَدِيٌ   وَدُمُوعِي جِمَارْ[1]

---

(1) الأعمى التطيلي،**ديوان الأعمى التطيلي** ، ص262،غازي،**ديوان الموشحات الاندلسية** ، مج1، ص262، وتجدر الإشارة إلى أن محقق ديوان التطيلي الدكتور إحسان لم يضبط المقطع السابق ضبطاً جيداً، فنجد مكان (دعوة) حنّة ومكان (ألوي) ألهو ومكان (لقول) وقل ومكان (جد لي) مرني، وتمّ ضبط ذلك من ديوان الموشحات الأندلسية، لأن المعنى يستقيم بما ذهب إليه سيد غازي في ديوان الموشحات الأندلسية لا بما ذهب إليه إحسان عباس.

فنلحظ فيما تقدم من قول التطيلي التفنن الواضح في استحضار موروث الحج بأركانه، وتسخيره في تجربة خاصة به، فالمرأة التي اشتاق إليها كعبة حج إليها قلبه بين هوى يدعو وشوق يجيب لهذه الدعوة، كما يشتاق المسلم إلى كعبة المسلمين ويلبي التطيلي دعوة هواه ويتمنى أن يُجاد له بحج إلى كعبته، ويقدم مناسك الحج في رحاب كعبته كما يقدم المسلم مناسك حجه، فهو يقدم الهدي والجمار لكن هدي التطيلي وجماره لم يكونا ذبحاً وحصيات كما المعتاد بل كان هديه قلبه، وفي ذلك كناية عن أنّ قلبه كان مذبوحاً كالهدي شوقاً إلى المحبوب، أمّا جماره فكانت دموعه وفي ذلك كناية عن غزارة الدمع، فهو كالحصى التي يقذف بها الحجاج لاتمام مناسك حجهم. وبذلك قرّب الفكرة التي أراد توصيلها بِحَثّ خيال المتلقي على استحضار صورة الحج وما له من عظمة في النفوس مع سلاسة إدراك المتلقي الصورة التي قصد إليها التطيلي.

ومن توظيف موروث الحج قول ابن زمرك في موشّحة له في الصبوحيات:

هَلْ لِي يَا رَبَّةَ الــوِشَـــاحِ   هَلْ لِيْ إِلى الوَصْلِ مِنْ سَبِيلْ

يَا كَعْبَةَ الحُسْنِ زِدْتِ حُسْنَاً   ولِلْهَــوَى حَــوْلَكِ المَطَافْ[1]

فقد استحضر ابن زمرك في ما تقدم صورة الطواف فشبّه إحدى النساء بالكعبة وهواه يطوف حولها كما يطوف الحاج حول الكعبة.

ومن صور استحضار الوشّاحين لموروث الحج في موشّحاتهم قول أحد الوشّاحين المجهولين يعاتب محبوبته على مماطلتها إيّاه، حيث يقول:

يَا كَعْبَــةَ الحُسْنِ لِلنــفْــسِ بِــكِ

حَجٌّ وَعُمْرَهْ   وَجَوَارِحِي نُسُكِي[2]

يقول الوشّاح إنّ جوارحه كانت مناسك حجّه إلى كعبته الحسناء ويقصد بها المحبوبة.

---

(1) المقري، **أزهار الرياض**، ج2، ص191، غازي، **المصدر نفسه**، مج2، ص520-521.

(2) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج2، ص618.

أمّا توظيف موروث الصيام فنجده في موشّحات عدّة لوشّاحين مختلفين، ومن ذلك قول الكميت:

مِنْ أَيْنَ لِي بَقَا وَدِيْنِي قَــدْ سَبَــاهُ اليَــومْ
غُصْنُ عَلَيّ نَقَا مَصُونْ مُفْطِرِ فِي الصَّومْ[1]

فيقول الكميت أنّ المحبوبة التي كنّى عنها بالغصن قد أملت عليه كلّ جوارحـــه وتفكيره حتى أنّها قد سلبت دينه فهو مفطر في الصيام

ومن ذلك أيضا قول ابن الخبّاز متشوقاً للقاء حبيبه:

لَمْ تطعم العَيْنُ نَوْمــا مُذْ أَعْلَنُوا بالفُرَاقِ
غَدَاةَ أَوْحَى مَنْ أوْمَى مِنْهُمْ إلى الانطِلاقِ
فَقُلْــتُ عَلَيَّ يــَوْمــا يُقْضَى لَنا بِالتَّلاقِي
نَذَرْتُ للهِ عَهْدَا صِيَامَ شَهْرٍ وَعَشْرِ يوماً أَرَاكَ حَبِيْبِي مَا بَيْنَ صَدْرِي وَنَحْرِي[2]

ونجد أيضا في موشّحة للسان الدين ابن الخطيب توظيفاً لموروث الصيام والعيد في قوله:

حَسِبَتْ لَيْلَــةَ اللّقَا عِيْــدَا فَهْيَ ذَاتِ اشْتِيَاقْ
صَائِمَاتٌ لا تَقْبَل الرُّخْصَهْ قَبْلَ فِطْرٍ وَعِيــدْ[3]

لقد وظّف ابن الخطيب مدلول الصيام ليصوّر به حالة النياق فــي ســفرها،فلم تتوقف عن المسير شوقاً ليوم اللقاء الذي شبهه بالعيد أمّا المسير فصومٌ لــم تــرخص النياق لنفسها أن تفطر فيه إلا بحلول العيد وهو يوم اللقاء

---

(1) ابن الخطيب، **جيش التوشيح**، ص88، غازي، المصدر نفسه مج1، ص49.
(2) ابن الخطيب، **المصدر نفسه**، ص137، غازي، المصدر نفسه، مج1، ص 107-108.
(3) المقري،**أزهار الرياض**، ص316، المقري، **نفح الطيب**، ج9، ص293، غازي**ديــوان الموشــحات الأندلســية** ، مــج2، ص493.

8.2 توظيف الأحداث الدينية:

ومن ضمن ما امتصته الموشحّة الأندلسية من موروثات دينية الأحداث والحوادث الدينية التي كوّنت مخزوناً ثقافياً مهمّاً للوشّاح الأندلسي، فوظفها في موشّحته ليكسبها بعداً تاريخياً دينياً، ومن هذه الأحداث مولد النبي محمد (ص) وفي ذلك يقول ابن زمرك مُلَمِّحاً ومُشْعِراً بميلاد الرسول (ص):

مَوْلِدُكَ المَرْقُومُ لَمّا نَجَـــمْ أَنْجَــزَ لِلأُمَّةِ وَعْــدَ السُّعُــودْ
نَادَيْتُ لَوْ يَسْمَحُ لِي بِالجَوَابْ شَهْرَ رَبِيْعٍ يَا رَبِيْعَ القُلُــوبْ
أَطْلَعْتَ لِلْهُدَى بِغَيْرِ احْتِجَابْ شَمْساً وَلَكِنْ مَا لَهَا مِنْ غُرُوبْ[1]

فيلمّح ابن زمرك في قوله السابق إلى ميلاد النبي (ص) فينادي شهر ربيع الأول الشهر الذي وُلد به الرسول (ص) [2]، وهو حدث معروف عند الامة الاسلامية، فيجانس ابن زمرك بين التركيبين ربيع الأول وهو شهر مولد النبي(ص) وربيع القلوب؛ أي أنّ القلوب اكتست بهجةً ونوراً وهدايةً بمولد الرسول (ص)، فالرابط الثقافي الذي استخدمه ابن زمرك في ربط الفكرة بينه وبين المتلقي هو شهر ربيع الأول ذلك الشهر الذي عهده وخبره المتلقي بأنه مولد هادي البشرية محمد(ص)، ولنفترض جدلاً أنّ المتلقي لم يعهد هذا الشهر بأنّه مولد الرسول(ص) لأصبحت المناداة والمناجاة من ابن زمرك لشهر ربيع الأول غامضةً ومُبْهَمَةً على المتلقي، ولكن لمعرفة المتلقي حدث مولد الرسول(ص)في شهر ربيع الأول يدرك المقصود من قول ابن زمرك، وهنا تتأتّى متعة المتلقي في فتح مغاليق النص بمعرفته الثقافية وفكّه لرموز النص الأدبي، وتبدو أيضا براعة الأديب في ربط النص بمراجع ونصوص وأحداث وشخصيات تراثية تحثُّ خيال المتلقي على الاسترجاع وربط النصوص بعضها مع البعض الآخر.

---

(1) المقري،**أزهار الرياض**، السابق، ج2، ص206، غازي، المصدر نفسه، مج2، ص549.

(2) انظر مولد الرسول (ص)ابن كثير، أبو الفداء عماد الدين بن إسماعيل (ت774هـ/1373م)، **البداية والنهايـــة**، ط2، مكتبة المعارف بيروت،لبنان،1422هـ/1990م،ج2، ص259-262.

ومن الأحداث التاريخية ذات العلاقة بالدين الإسلامي والتي استلهمها الوشّاحون في موشّحاتهم حرب صفّين[1]، فنجد التلميح إلى هذه الحرب كثيراً في الموشّحات الأندلسية، ولعلّه من المفيد الإشارة إلى أنّ حرب صفّين كانت حاضرةً في الشعر الأندلسي بغزارة وليس في الموشّحات فحسب، وَنَوَّهَ بعض الدارسين إلى ذلك، ويعزو بعضهم الأمر إلى أنّه كان لحرب صفّين ((أثرٌ خاص في نفوس الأندلسيين من الصعب تحديده)) [2].

ومهما يكن من أمر، فإن استلهام الوشّاحين لحرب صفيّن كان يشير إلى تجارب شخصية توصف بشدّة الوطيس أوجسامة الحدث، فكان استلهامهم لهذا الحدث التاريخي استلهاماً مسخّراً لخدمة أغراضٍ أو أفكارٍ أخرى قصدها الوشّاحون، ومن ذلك قول الكميت في موشّحة غزلية:

ظَبْيٌ أَغَــرْ		رَعَى قَلْبَ مَنْ تَهْوَاهْ
يَحْكِي القَمَرْ		بِمَا لاحَ مِــنْ مَــرْآهْ
جَيْشُ الحَوَرْ		غَزَتْنِي بِــهِ عيْنَــاهْ
يَا للسِّــهَامْ		بَيْنَ الشّــد والّليــنِ
مِنْهَا يُسَــامْ		رَدَى حَرْبِ صِفِّينِ[3]

فنرى الصورة الفنية التي رسمها الكميت في تغزله بعيني محبوبه الذي كنّى عنه بالظبي، تستدعي أن يستحضر المتلقي إلى مخيلته ساحةَ معركةٍ كانت عينا المحبوب أحد طرفي القتال فيها، والحَوَر هو الجيش الذي غزت به العينان الطرف الآخر، والنَظَرَات كانت سهاماً أعملتها العينان في المُسْتَهَام العاشق، وفي خِضَمّ هذه المعركة

---

(1) حرب صفين وقعت عام 37هـ/657م بين أهل العراق بقيادة علي بن أبي طالب رضي الله عنه وبين أهل الشام بقيادة معاوية بن أبي سفيان، للمزيد في حرب صفّين انظر: ابن كثير، **البداية والنهاية**، ج7، ص353-376.

(2) العطّار، سليمان، **الخيال والشعرفي تصوف الأندلس**، ط1 دار المعارف،القاهرة،مصر، 1981م، ص278-279.

(3) ابن الخطيب، **جيش التوشيح**، ص95-96، غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1، ص68.

الحامية الوطيس يستحضر الكميت حرب صفّين، لقد كانت معركة العينين مع الكميت كحرب صفّين في شدّة الردى. إننا نلاحظ البعد الفني لحديث الكميت في خيال المتلقي، فقد مهّد بالحديث عن حرب صفّين بحرب خيالية فبينما يعيش المتلقي حرباً خيالية كانت الغلبة فيها للعينين وفجأة ينتقل الكميت بخيال المتلقي إلى حرب حقيقية معروفة في التاريخ الاسلامي وهي حرب صفّين، وهي لفتة ذكية من الكميت ليبقى المتلقي في جوّ معركة حقيقية أو بمعنى آخر ليعين خيال المتلقي على رسم صورة تقترب من الحقيقة لمعركة العينين الخيالية، فنظرات العينين عند الكميت ما هي إلا سهام تجلب الرَّدَى والموت تماماً كالرّدى الذي جلبته حرب صفّين، ويبدو اختيار الكميت لحرب صِفِّين دليلاً على كثرة الرّدى الواقع، فحرب صفّين في التاريخ الاسلامي هي كارثة كان لها آثار سلبية وخلافات فكرية، وقتلى يقاربون السبعين ألف قتيل[1].

ومن الاستدعاء لحرب صفّين ما نجده في إحدى موشّحات ابن لبون، حيث يدعو إلى خلع العذار وإلى المجون ويذكر غصون الرياحين التي تتمايل لتترك المتذوق لثمارها في حالة مجون حتى لو بلغ في النسك والدين المبلغ الذي بلغه هازم الصفوف بصفّين[2]، فيقول:

بِمُهْجَتِي غُصُونَ رَيَاحِينْ　　　تَهْتَزُّ فَوْقَ كُثْبَانِ يَبْرِيْنْ
أَحْبِبْ بِمِثْلِهَا مِنْ غُصُونِ　　ثِمَارُهَا بُدُورُ دُجُونِ　　تُلْقِيكَ فِي إِسَارِ المُجُونِ
وَلَوْ غَدَوْتَ فِي النُّسْكِ وَالدِينْ　　　كَهَازِمِ الصُفُوْفِ بِصِفِّينْ[3]

---

(1) الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد (ت748هـ/1347م)، **تاريخ الاسلام ووفيات المشاهير والأعلام**، تحقيق: عمر عبدالسلام تدمري، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1407هـ/1987م، ج3، عهد الخلفاء الراشدين، حوادث ووفيات سنة 11-40هـ، ص454.

(2) لم يفصح ابن لبون عن ميوله أهو علوي أم أموي، فهل قصد بهازم الصفوف علي بن أبي طالب أم معاوية بن أبي سفيان، على أنه لم يكن من بين دول الطوائف دولة علوية شيعية سوى دولة بني حمود، أما ابن لبون فكان من قوّاد المأمون بن ذي النون صاحب سرقسطة، ولربما أن الأندلسيين كانوا أمويين في نزعتهم بتأثير العهد الأموي المُؤسَّس في الأندلس، فالأمر يحتمل التفسيرين.

(3) ابن الخطيب، **جيش التوشيح**، ص160، غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1، ص135.

ومن امتصاص الموشّحات لحدث معركة صفّين، وتسخير الوشّاحين لهذه الموقعة في التعبير عن تجارب شخصية، قول الأعمى التطيلي في موشّحة خمرية متغزلاً بساقٍ يُدْعَى عبدالمليك، يقول:

عَبْدَ المَليــكِ أُحِبُّــكْ وَلا سَبِيْــلَ إِلَيْكَــا
مَوْلايَ حَسْبِي وَحَسْبُكْ قَدْ ذُبْتُ وَجْداً عَلَيْكَا
حَتَّى مَ يَضْنَى مُحِبُّــكْ وَبُرْؤه فِــي يَدَيْكَــا
اللهَ اللهَ فِــيَّـــــهْ جَرَّدْتَ[1] لِي حَرْبَ صِفِّينْ
كَمْ فيكَ مِنْ أُمْنِيَّهْ أَمْسَى بِهَا الحَتْفُ مَقْرُونْ[2]

لقد صوّر التطيلي في قوله السابق ما لقيه من محبوبه عبدالمليك من صدٍّ وبُعدٍ بينما يذوب التطيلي وجداً ويضنى سُقماً، فيدعوه إلى أن يتقي الله فيه، فشبّه التطيلي ما لقيه من عبدالمليك بأهوال حرب صفّين، فكانت أماني التطيلي في محبوبه عبدالمليك يتحيفها الحتف.

9.2 توظيف الموروث الصوفي في الموشّحات الأندلسية:

لقد كان الموروث الصوفي منهلاً للأديب الأندلسي شاعراً ووشّاحاً وناثراً، فكانت العلوم الصوفية بمصطلحاتها وطقوسها ومقاماتها وأحوالها من الدعائم الثقافية التي أسهمت في بناء المعجم الخاص للوشّاحين.

ولمّا كان التصوف جزءاً من الفلسفة[3]، فإنّه لا يمكن دراسة التصوف بمعزل عن الفلسفة، كذلك لا بدّ من الإشارة إلى أنّ علوم الفلسفة كانت منبوذة عند الاندلسيين في بادئ أمرهم، يقول صاحب النفح: ((وكل العلوم لها عندهم حظ واعتناء إلا الفلسفة والتنجيم،

---

(1)في ديوان الأعمى التطيلي (فَرَرْتُ)، ص259، وفي جيش التوشيح (جَرَرْتَ)، ص،22، ويميل الباحث إلى ما ذهب إليه سيد غازي كما(جَرّدْتَ)، ديوان الموشحات الأندلسية، مج1، ص257، فذلك أقوم في المعنى والوزن.

(2) الأعمى التطيلي،**ديوان الأعمى التطيلي**، السابق، ص256،ابن الخطيب، **جيش التوشيح**، السابق، ص21-22، غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، السابق، مج1، ص257.

(3) قصبجي، عصام، **لسان الدين بن الخطيب حياته، فكره، شعره**، (د . ط)، منشورات جامعة حلب كلية الآداب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، 1402هـ/1982م، ص21.

فإن لهما حظ عظيم عند خواصهم، ولا يتظاهر بها خوف العامة...)) [1]، والواضح من قول المقري السابق أن الأندلسيين كان لهم اعتناء بالفلسفة والتنجيم، ولكن كان ذلك في الباطن دون أن يظهروا ذلك الاهتمام والعناية خوفاً من العامة الذين وسموا كل من عمل بالفلسفة والتنجيم بالزندقة[2]، ويعزو ((بالنثيا)) نفور الأندلسيين من الفلسفة والتصوف إلى موقف العلماء المتشددين في الأندلس فيقول: ((وكان فقهاء الأندلس المالكيون من أشد الناس كراهة لكل حركة ترمي إلى التجديد ومخالفة ما كانوا سائرين عليه وشدّت الدولة أزرهم في حزم... ونظر فقهاء الأندلس إلى كل تفكير عقلي في مسائل الدين على أنه زندقة واتهموا من يتكلم في المنطق في دينه...))[3].

ولكن بالنثيا يعقّب على كلامه السابق بالإشارة إلى أن الأندلسيين عندما تقدمت بهم الأيام أدركوا ما في الفلسفة من أصالة فأقبلوا عليها، فأقبلوا على كتب الغزالي وَعُدَّتْ قراءتها من الشرع بعد أن كانت من الكفر والزندقة[4]، ويشير بالنثيا إلى أن التصوّف بدأ في الأندلس بصورة الزهد الذي تَمَثَّله بعض الأندلسيين النسّاك في القرن الثاني الهجري، وبدأ هؤلاء النسّاك أو الزّهّاد بدعوة الناس إلى منهجهم الزهدي، فعندما بدأت حياة الزهد وحلقات النسّاك والزّهّاد تظهر في الأندلس، فكانت الفلسفة تتقدّم مستترة بالزهد تخفياً عن أعين الفقهاء[5].

أمّا ابن حزم فيرى أنّ الأندلس اختصّت بأضعاف ما في سائر البلاد بحسد أهلها للعالم الظاهر فيهم والماهر منهم باستهجانهم حسناته وتتبع سقطاته وعثراته،فإن سلك سبيلاً غير التي عهدوها "فهنالك حمي الوطيس على البائس، وصار غرضاً للأقوال،

---

(1) المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص211.

(2) المقري، المصدر نفسه، ج1، ص211.

(3) بالنثيا، انخل جنثالث،**تاريخ الفكر الأندلسي** ، ترجمة: حسين مؤنس، (د . ط)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1955م، ص323-324.

(4) بالنثيا، المرجع نفسه، ص366.

(5) بالنثيا، المرجع نفسه، ص326.

وهدفاً للمطالب، ونصباً للتسبب إليه، ونهباً للألسنة، وعرضةً للتطرق إلى عرضه، وربما نُحِلَ ما لم يقل، وطُوِّقَ ما لم يتقلّد، وأُلحِقَ به ما لم يَفُه به ولا اعتقده قلبه"[1].

ويرتبط ذكر التصوّف في الأندلس بابن مسرّه[2]، إذ يُعدُّ أول من غرس فكرة التصوّف الفلسفي التي انبثقت منها فكرة وحدة الوجود[3].

ثم جاء محيي الدين ابن عربي(560هــ/640هــ)الذي برع في علم التصّوف واكتملت على يده صورة التصوف الإسلامي[4]، وله فيه تواليف عدّة منها: ((الجمع والتفصيل في حقائق التنزيل)) وكتاب ((المعارف الإلهية)) ورسالة ((الإسراء إلى المقام الأسرى)) وكتاب ((مواقع النجوم)) وغيرها[5].

ومع نهاية القرن الخامس الهجري أصبحت البيئة الثقافية الأندلسية مشغولة بأفكار التصوّف، إذ نجد المتصوّفة يملأون تاريخ الأندلس من أواخر القرن الخامس حتى نهاية القرن السابع، بل إنّ التصوّف انتشر في الأندلس على نطاق شعبي، فبعد أن كان تصوّفاً فردياً مقموعاً بدأ بصورة الزهد لينتهي الأمر بالأندلس بتصدير المتصوّفة والفكر الصوفي إلى المشرق الإسلامي[6].

وكَثُر المهتمّون بالشريعة الإسلامية وشؤونها، فيرى بعض الباحثين أن المطّلع على المجتمع الأندلسي يخيل له أنّ الناس في ذلك المجتمع ((ليس فيهم آنذاك سوى

(1) ابن حزم الأندلسي، **رسائل ابن حزم**، ج2، ص177.

(2) هو أبو عبدالله محمد بن عبدالله بن مسرّة الملقب بابن مسرّة الجبلي، له طريقة في البلاغة وتدقيق في غوامض الصوفية،ارتحل إلى المشرق والتقى بالأساتذة المشرقيين في كل فروع المعرفة، له كتب عدّة سافرت إلى المشرق،اتخذ له تلاميذاً نشر فيهم مذهبه في وحدة الوجود، وكان بدايةً للتصوف الفلسفي في الاندلس، توفي سنة319هــ/931م، انظر: المقري، **نفح الطيب**،ج4، ص157، الحميدي،**جذوة المقتبس**، ق1،ج3، ص132.

(3) قصبجي، **لسان الدين ابن الخطيب، حياته، فكره، شعره**، ص25.

(4) العطّار، **الخيال والشعر في تصوف الأندلس**، ص13.

(5) المقري، **نفح الطيب**، ج2، ص387.

(6) العطّار، **الخيال والشعر في تصوف الأندلس**،السابق، ص25.

الثقاة الصالحين المتبتّلين المتصوّفين[1]؛ حتى حدا الأمر بابن بشكوال إلى أن يصنّف كتاباً في هذه الظاهرة بعنوان ((زهّاد الأندلس وأئمتها)) [2].

ولقد واكب الشعراء الأندلسيون كلَّ ظاهرة ((مسلكية اجتماعية)) [3]، حادثة أو ظاهرة طبيعية ربانية امتازت بها الأندلس؛ فكان شعر الطبيعة وشعر الفكاهة وشعر الغزل والخمر والهجاء ورثاء المدن والممالك وشعر الزهد والتصوّف.

وكثر شعر الزهد والتصوّف في الأندلس، ويُرجِع إحسان عباس ذلك إلى التيار النقدي في الأندلس الذي كان له الدور الكبير في تعميق الإتجاه إلى أدب الزهد والحكمة والأدب التعليمي والديني والمدائح النبوية، حيث يقول إحسان عبّاس في ذلك:إنّه"ربما ساعد على تمهيد الجو للتصوف ورفض العلاقات الإنسانية"[4]، أمّا مصطفى الشكعة فيعلل ذلك بأنه ردّة فعل ضدّ الأصوات الشعرية الأندلسية التي أغرقت في المادية واللذة والمتعة واللهو والترف، فبهذا يعلّل الشكعة وفرة شعر الزهد في الاندلس بأضعاف ما كان عليه في المشرق[5]، وأجمل (غرسيه غومس) رأيه في شعر الزهد والتصوّف بالقول: ((وأما الشعر الزهدي الصوفي فلأهل الأندلس منه ثروة واسعة)) [6]. أمّا الموشّحات الفن الأندلسي الخالص، الذي أطلعه المغرب وباهى به المشرق والذي عكس كل ما في الشخصية الأندلسية من انطلاق وحبور وتجديد وابتكار ولهو وترف وزهد وتصوّف فقد حاول الأندلسيون أن يطّوعوا هذا الفن –فن التوشيح- لشتى الأغراض

---

(1) السعيد، محمد مجيد، **الشعر في عهد المرابطين والموحدين في الاندلس**، (د . ط)، الدار العربية للموسوعات،بيروت،لبنان،(د . ت)، ص67.

(2) الشكعة، مصطفى، **الأدب الاندلسي موضوعاته وفنونه** . ط4، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1979م، ص57، ويرى الشكعة أن مصنف ابن بشكوال هذا ضاع في جملة ما ضاع من كتب التراث الاندلسي.

(3) الشكعة، المرجع نفسه، ص68.

(4) عباس،إحسان، وآخرون، **دراسات في الأدب الأندلسي**، ط2، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس،1398هـ/1978م، ص13.

(5) الشكعة، **الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه**، السابق، ص57.

(6) غوميس، أميليو غرسيه، **الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه** ، ترجمة:حسين مؤنس، ط 1، مكتبة النهضة المصرية،القاهرة،1954م، ص99.

والفنون الشعرية التقليدية ونجحوا في ذلك، فنجد موشّحات في اللهو والغزل والوصف والطبيعة والرثاء والهجاء والزهد والتصوّف، يقول صاحب ((دار الطراز)): ((والموشّحات يُعمل فيها ما يُعمل في أنواع الشعر من الغزل والمدح والرثاء والهجو والمجون والزهد)) [1]، بل وزيادة على ذلك نجد الموشّحة الواحدة تتضمن الغزل والخمر ووصف الطبيعة جميعا[2]، ولما كانت الموشّحة تقتفي أثر القصيدة في الأغراض والمضامين، عالج الوشّاحون باب التصوّف في موشّحاتهم فنظموا تواشيح مختلفة منه، وهي موشّحات أكثر غموضاً من الموشّحات التي نظمت في أغراض أخرى؛ ولعل ذلك يعود إلى ما تعجّ به من المصطلحات الصوفية ((التي لا يمكن للوشّاح ان يستبدلها بغيرها من الألفاظ التي تؤدي نفس المعنى وهذا حتما سيعقّد عليه الأمر في البحث عن الألفاظ ذات القوافي المناسبة)) [3]، ذلك أنّ قيود القوافي والتعقيد الموسيقي في الموشّحات أكثر منه في القصيدة العربية التقليدية.

ولقد استطاع الوشّاحون الأندلسيون أن يطوّعوا فن التوشيح لشتّى موضوعات الشعر حتى التصوّف[4]، إذ وجد أهل الزهد والتصوّف في الأندلس في الموشّح ((وعاءً طريفا لآرائهم وأفكارهم وقضاياهم[5]، ولعل ذلك ينقض الآراء التي ذهبت إلى أن الموشّح ما هو إلا صياغة شكلية ولم يتجرأ على طرق أبواب ومضامين الشعر التقليدي واكتفى بالموضوعات الشعبية من غزل وخمر وغيرها، ومن هذه الآراء رأي شوقي ضيف الذي يقول في الموشّحات: ((غير أن صنيعهم في هذه الجوانب اقتصر على الشكل ولم يتجاوزه إلى الصياغة العقلية والشعورية..)) [6]. ورأي أنور سلّوم حين يقول

---

(1) ابن سناء الملك، **دار الطراز**، ص51.

(2) الشكعة، **الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه**، ص405.

(3) مصطفى،عدنان صالح، **الجديد في فن التوشيح**، ط1، دار الثقافة، قطر،الدوحة،1406هـ/1986م، ص232.

(4) عتيق،عبدالعزيز،**الأدب العربي في الأندلس** ، ط2،دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1369هـ/1976م ص389.

(5) الداية، **في الأدب الأندلسي**، ص190.

(6) ضيف، شوقي، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ط10، دار المعارف،القاهرة،مصر،(د.ت)، ص453.

أن الموشّح ((لا يعكس أعماق النفس ولا يسبر أغوارها)) [1]، وأي سبر لما يجول في أعماق النفس وأغوارها أكثر من عرض الوشّاحين لأفكارهم وآرائهم واعتقاداتهم الخاصة الغامضة التي تتعصّى على الفهم إلا من اعتقد باعتقادهم ونهج نهجهم، وكل ذلك ردّاً للمزاعم والاتهامات التي التصقت بفن التوشيح، وفي رأيي بأنها أحكام قاصرة تفتقد إلى التنقيح وتنقصها الحيادية والنظرة الفاحصة.

والعلاقة بين الموشّحة والتصوّف علاقة جدلية، إذ يرى سليمان العطّار أن نشأة الموشّحات ارتبطت بالزهد، ولم يستقل التصوّف عن الزهد إلا في أوائل القرن السادس، وقد أشرنا أنّ التصوّف بدأ في الأندلس بصورة الزهد والزهّاد الذين بدأوا يدعون الناس إلى احتذاء طريقتهم الزهدية، ويستند العطّار في رأيه هذا إلى أن التصوّف كان مرتبطاً بالإنشاد والسماع والغناء أو ترديد أشعار الزهد في المساجد غناءً جماعياً؛ لذلك التزم الموشّح بالغنائية والموسيقى والترديد، ويتكئ العطّار أيضاً في إثباته لدينيّة الموشّح على نسيج كلمات الموشّحة التي يرى العطّار أن لغة القرآن دخلت في نسج خيوط اللغة التوشيحية[2].

وممّا تقدّم نستطيع القول إنّ المتصوفة استخدموا الموشّح في توظيف أفكارهم ومصطلحاتهم الصوفية كما في موشحات ابن عربي وأبي الحسن الشُشتري.

وعلى الرغم ممّا تقدّم فإنّه لا بدّ من الإشارة إلى أنّ نشأة الموشّحات لم تكن بتأثير أو بداعٍ زهدي صوفي، وذلك أننا إذا ما قارنّا الموشّحات الصوفية بغيرها نجد أن موشّحات التصوّف تقل عدداً أمام غيرها من الموشّحات الغزلية والمدحية والوصفية والخمرية وغيرها، وإضافة على ذلك أننا نفتقر إلى نصوص الموشّحات في نشأتها الأولى، فأقدم إشارة إلى اختراع الموشّح وردت في كتاب الذخيرة لابن بسّام مفادها ان

---

(1) سلوم،أنور المموشحات في الشعر العربي "**مجلة الثقافة العربية**،المجلد الثاني،العددالأول،سنة م 1977، ص44، نقلاً عن، رحيم، مقداد، **الموشحات في بلاد الشام منذ نشأتها حتى نهاية القرن الثاني عشر الهجــري**. (د. ط)، عالم الكتب، مكتبة، النهضة العربية،(د . ت)، ص55.

(2) العطار، **الخيال والشعر في تصوف الأندلس**، ص198-199.

مخترع الموشّح هو محمد بن محمود القبري الضرير، ويورد ابن بسّام أيضاً رأياً آخر بأن مخترع الموشّح هو ابن عبدربه صاحب العقد[1]، ولم يتم العثور على أيٍّ من موشّحات هذين الرائدين –القبري وابن عبدربه- في فن التوشيح، فبذلك لا يمكن الحكم بارتباط نشأة الموشّحات بالزهد مجرد اشتراكهما في الغنائية والترديد –حسب رأي العطّار-.

أمّا الاحتجاج بلغة الموشّح وألفاظه التي تأثّرت بلغة القرآن الكريم وألفاظه في إثبات أنّ نشأة الموشّحات ما هي إلا لدواعٍ دينية زهدية، فهو أيضا احتجاج ضعيف، ذلك أنّ لغة الموشّحات كانت قد تأثّرت بالألفاظ القرآنية إلى جانب ألفاظ الشعر العربي المشرقي، وألفاظ وأقوال أندلسية خاصة مثل الأغاني والأمثال وغيرها أيضاً من الألفاظ، فجاءت انعكاساً لثقافة الوشّاحين الدينية والأدبية التي ذابت في موشّحاتهم.

ومهما يكن من أمرٍ، فقد استطاع الوشّاح الصوفي أن يجعل من الموشّحات وعاءً لآرائه وأفكاره وفلسفته الصوفية، وكان الموشّح طيّعاً في استيعاب كل هذه الآراء والاعتقادات الفلسفية.

وأول ما يطالعنا في الموشّحات التي جسّدت الفكر الصوفي موشّحات محيي الدين بن عربي وموشّحات أبي الحسن الششتري، ويرى علي سامي النشّار أنّ ابن عربي هو أول من نقل الموشّحات إلى الاستخدام الصوفي[2]، وفي المضمون نفسه يرى سليمان العطّار أنّ((موشّحات ابن عربي قد نقلت الفكر الفلسفي التصوّفي إلى القالب الفني دون تكلّف ظاهر)) [3]، أمّا الششتري فيرى العطّار أن عبقريته تظهر من خلال موشّحاته وأزجاله أكثر ممّا هي عليه في الشعر التقليدي[4]، والعبقرية التي قصدها العطّار هي قدرة الششتري ومهارته الفنية في نقل أفكاره وفلسفته الصوفية من صورة

---

(1) ابن بسام،**الذخيرة**، ق1، مج1، ص469.

(2) الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، ص7.

(3) العطار، **الخيال والشعر في تصوف الأندلس**، ص344.

(4) العطار، المرجع نفسه، ص333.

الغموض والمصطلحات الصوفية الجافة إلى صورة فنيةرائعة وهي الموشّحات والأزجال.

1.9.2 وحدة الوجود عند ابن عربي من خلال موشّحاته:

تقوم فكرة وحدة الوجود على أنّه((لا يوجد إلاّ وجود واحد فقط هو وجود الله، أمّا التكثير المُشاهَد في العالم فهو وهم على التحقيق، تحكم به العقول القاصرة العاجزة عن إدراك الوحدة الذاتية للأشياء)) [1]

فالموجودات كلها بما فيها الإنسان ما هي إلا صور تخرج من النفس الرحماني حسب فكرة وحدة الوجود عند ابن عربي، ومن صفات هذه ا لصور التغير وعدم الثبات لان هذه الصفة –صفة الثبات- هي من صفات الحق التي لا تشاركه فيها المخلوقات، فالإنسان حسب رأي ابن عربي في خلق جديد[2]، يقول ابن عربي مجسّداً هذه الفكرة توشيحاً:

الحَقُّ صَوَّرَنِي فِي كُلِّ صُورَهْ
كَمِثْلِ بَسْمَلَةٍ مِنْ كُــلِّ سُــورَهْ
أَقَامَنِي عِنْدَ حَشْرِ الناسِ سُوْرَهْ
بِجَنّةٍ وَبِنَارِ عَلَى اختلافِ الذَرَارِي فَأَنَا بَيْنَ حَيْ وَمَيّتٍ فِيْ تَبَارِ[3]

لمّا كان ابن عربي صورةً منعكسة من النفس الرحماني –حسب فكرة وحدة الوجود- فهو إذن في حالة تغير وعدم ثبات يتماهى بصور عدّة، ولعل ما قصده ابن عربي في هذه الصورة حال الإنسان بين الخير والشر والكرم والبخل والشجاعة والجبن... الخ، وشبّه ابن عربي حاله بحال البسملة في سور القرآن، فكل السور تبدأ

---

(1) الفاعوري، داوود علي، فلسفة التصوف من خلال النشأة والتطور،(د.ط)،(د.ت)، ص175.

(2) حيدر، علي**مدخل إلى دراسة التصوف** ، الشعر الصوفي في القرن السابع الهجري، والعصر المملــوكي الأول، والعصر العثماني، ط1، دار الشموس للدراسات والنشر، دمشق، سورية، 1999م، ص53.

(3) ابن عربي، **ديوان ابن عربي،** ص81.

بالبسملة وهي صفة مشتركة بينها جميعاً، ولكن إذا دخلنا في ما بعد البسملة لوجدنا مضامين عدّة وخطابات ربانية متنوعة كل له دلالته، فهذه هي حال الخلق أو العالم بأسره عند ابن عربي مُنطلِقاً من فكرة وحدة الوجود.

وتبدو فكرة وحدة الوجود أكثر وضوحاً وعُمقاً في قول ابن عربي في موشّحة أخرى:

فَإِنْ قَالَ غَيْرِي إِنَني مِثْــلُكْ
وَإِنْ كُنْتَ عَرْشاً فَأَنَا ظِلُّكْ
أَوْ دِيْمَةَ قَطْــرٍ فَأَنَا وَبْــلُكْ
أَقُولُ لِنَفْسِي هَاتِ أَوْ هِيْتِي فَعِيْشِي عَلَى ذَلِكَ أَوْ مُوْتِي[1]

يرى ابن عربي أنّ جميع الموجودات ما هي إلا تجلّيات الذات الإلهية، وأن كل موجود له وجه أو صفة أو سنة من المتجلّي وهو الله[2]. ولقد استطاع ابن عربي بناء هذه الفكرة الفلسفية وصياغتها توشيحاً، فإذا كان للحق تعالى عرشاً، فإنّ ابن عربي بما أنه من الموجودات المنعكسة عن الذات الإلهية يكون ظلاًّ لهذا العرش، ويضرب ابن عربي مثالاً آخر، فإذا كان الحقُّ ديمةً فإنّه سيكون –ابن عربي- وابلاً يَقْطُرُ من هذه الديمة.

ويقودنا الحديث عن فكرة وحدة الوجود إلى الحديث عن ((الخيال)) عند ابن عربي ذلك أنّه كان له فلسفةٌ صوفيةٌ في الخيال، وظهرت هذه الفلسفة واضحةً في موشّحاته.

---

(1) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص364.

(2) عودة، امين يوسف،**تجليات الشعر الصوفي** ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان،2001م، ص302.

لقد استطاع ابن عربي بثقافته واطّلاعة وتجربته الصوفية أن يطرح نظريةً متكاملة في فلسفة الخيال، إذ يرى أنّ كلَّ ما يتشكل من الموجودات ضَرْبٌ من الإشارات والرموز[1].

إنّ الخيال في مفهوم ابن عربي برزخٌ يفصل بين ضدين، وله قدرة عجيبة في الانفتاح على كونين ضدين كعالم الحس وعالم المعنى أو عالم الملك وعالم الملكوت، بل إنّ الخيال عنده أسمى من العقل؛ لأن ما لا يقبله العقل يقبله الخيال، فالعقل بذلك قاصر عن إدراك ما يدركه الخيال[2]، ولذلك جعل ابن عربي الخيال أكمل الموجودات، يقول فيه: ((وهو أكمل العالم، فلا أكمل منه، وهو أصل مصدر العالم، له الوجود الحقيقي والتحكم في الأمور كلها يجسّد المعاني ويرد ما ليس قائم بنفسه، وما لا صورة له يجعل له صورة ويرد المحال ممكنا، ويتصرّف في الأمور كيف يشاء)) [3].

ويرى سليمان العطّار أن الخيال عند ابن عربي هو أداة للمعرفة بل هو العلم الأم لكل العلوم[4].

ويرى ابن عربي أنه ليس من بين الموجودات التي أوجدها الله أعظم من الخيال، فالخيال هو من أسرار الاسم الإلهي، لذلك كان الخيال هو الأقرب في الدلالة على الحق تعالى؛لأن الحق هو الأول والآخر والظاهر والباطن[5]، ولا يمكن تصوّر هذه التضادات إلا في عالم الخيال.

ونتتبع صدى الفلسفة الخيالية عند ابن عربي في موشّحاته، فنراه يقول:

قَدْ بَــدَا لِلْعَيــْنِ مَــا أَظْهَرَهُ الطَّالِعُ

وَارْتَدَى حُسْنَ الدُّمَى مَظْهَرَهْ الطَّامِعُ

---

(1) عودة، تجليات الشعر الصوفي، ص302.

(2) عودة، أمين يوسف، **تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية**، ط1، رابطة الكتّاب الأردنيين، 1995م، ص142.

(3) ابن عربي، أبو بكر محيي الدين محمد بن علي (ت638هـ/1240م)، **الفتوحات المكيّة** .(د.ط)، دار صادر، بيروت،(د . ت)، ص183.

(4) العطار، **الخيال والشعر في تصوف الأندلس**، ص34.

(5) أدونيس، **الصوفية والسوريالية**، ط1، دار الساقي، بيروت، لبنان،1992م، ص79.

وَابْتَدَى يَطْلُـــبُ مَا يَسْتُرُهُ الطَابِعُ[1]

ففلسفة الخيال عند ابن عربي تفضي إلى أن المحسوس أو المُشَاهَد ليس إلا مُتخَيَّلاً تراه العين، ولكن الحقيقة خلاف ذلك ، لأنّ الخيال في تبدّل وتغيّر في أحوال وصور عدّة، أمّا الحقيقة فهي ثابتة لا تغير فيها، وهذه صفة الحق تعالى أما سواه عز وجل ما هو إلا ظل وخيال في تبدّل دائم[2].

إنّ قول ابن عربي في هذه الموشّحة يفصح عن هذه الفلسفة، فالعين قد بدا لها المظهر –الخيال- ولكن هذا المظهر طامع؛ لانه ليس هو المظهر الحقيقي، فالمظهر الحقيقي ما استتر وليس ما ظهر.

وتظهر فلسفة الخيال التي تقبل الجمع بين الأضداد في قول ابن عربي:

فِي البَوْحِ وَالكِتْمَانْ والسِّرِّ وَالإِعْلانْ فِيْ العَالَمِينْ

أَنَا هُـــوَ الـــدَيَّـــانْ يَا عَابِـــدَ الأَوْثَانْ أَنْتَ الضَّنِينْ[3]

ويقول ابن عربي في موشحّة أخرى يظهر فيها التجلّي الإلهي الخيالي:

رَأَيْــتُ رَبِّـــي بِالمَنْظَـــــرِ الأجلى

دَعَوْتُ صَحْبِي لِلْمَــــوْرِدِ الأَعْلَى

رَآهُ قَلـــــــــْبِي فِي الصُورَةِ المُثْلَى

فَمَا يُثَنِّـــــــــي إِلا إِذَا يُـــثْــنَـــى[4]

ونجد عند ابن عربي تفضيلاً للخيال على العقل، حيث يقول:

شَاهِدُ النَقْلِ الّذِي حَيّرَنِي وَبِـــهِ أَحْيَى

وَدَلِيلُ العَقْلِ قَدْ صَيَّرَنِي مُنْكِراً أَشْيَا

فَتَرَانِي عِنْدَمَا خَيَّرَنِـــي أَكْرَهُ المَحْيَا

---

(1) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص83.

(2) أدونيس، **الصوفية والسوريالية**، السابق، ص78.

(3) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، السابق، ص84.

(4) ابن عربي، المصدر نفسه، ص115.

فَأَنَا مَا بَيْنَ عَقْلٍ وَخَبَرْ   ظَالِمٌ مَظْلُومْ[1]

فابن عربي يصرّح أن الخيال حيّره ولكن به تتمّ حياته لأنه يستطيع به تخيّل الأضداد وكل ما لا يقبله العقل، أمّا العقل فيرى ابن عربي أنه يجعله مُنكِراً لبعض الأشياء.

ويقول ابن عربي أن ما يُرَى من الإنسان هو خيال ليس من الوجود:

عَـــدَمٌ لَسْتُ وُجُوداً   مَعْ كَوْنِـــي مِنْ عَبِيدِهْ

بِوجُودِي أَثْبَتَ النَا   ظِر عِنْدِي عَيْنَ جُودِهْ[2]

وفي فلسفة الخيال عند المتصوفة نجد فكرة العروج أو الإسراء المعنوي، وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن ابن عربي اختّصّ دون غيره بنظرية الإسراء بالروح للأولياء بعكس الأنبياء الذي يكون إسراؤهم جسدياً[3]، ونجد تجسيداً لهذه الفكرة في الموشّحات، يقول ابن عربي:

رَأَيْـــتُ رَبِّـــي   بِالمَنْظَرِ الأَجْلَى

دَعَوْتُ صَحْبِي   لِلمَوْرِدِ الأَعْلَى

رَآهُ قَلْبِي   فِي الصُورَةِ المُثْلَى

فَمَا يُثَنِّي   إلا إِذَا يُـــثْــنِـــي

رأَيْتُ صَوْنِي   يَطْلَبهُ كَوْنِي

وَقَالَ عَيْنِـــي   إِنَّ بِهِ عَوْنِي

ولَيْسَ بَيْنِـــي   عَنْهُ سِوَى بَيْنِي

فَقَـــالَ أَثْـــنِ   قُلْتُ إِذَا تَثْنِـــي[4]

ومن تجسيد فكرة الإسراء الروحي في الموشّحات أيضاً قول ابن عربي:

---

(1) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص116-117.

(2) ابن عربي، المصدر نفسه، ص189.

(3) العطار، **الخيال والشعر في تصوف الأندلس**، ص340.

(4) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، السابق، ص115-116.

نَاداني الحَقُّ مِنْ طُوَى خَلَدِي
وَلَمْ يُعرِّجْ فيهِ عَلَى الجَسَـــدِ
يَا فَرْحَةَ القَلْبِ بِالمُنَاجَاتِ
وَحَسْرَةِ النَفْسِ بِالغِيَابَاتِ[1]

ومن التوظيف الفني لمصطلحات الموروث الصوفي في الموشّحات توظيف مصطلح أو مفهوم الفناء[2]، ومن ذلك قول ابن عربي:

زُلْزِلَتْ أَرْضُ حِسِّي
وَفَنَى عَيْنُ نَفْسِـــي
وَبَدَا نُورُ شَمْسِـــي[3]

ففي قول ابن عربي السابق يشير إلى وصوله إلى درجة الفناء ممّا أسقط عنه كل الصفات المذمومة، فتخلّتْ نفسه عن شرورها وفجورها، وبدا له النور، والنور في المعجم الصوفي إشارة إلى ((الوارد الإلهي الذي يطرد الكون عن القلب)) [4]، والكون عند المتصوّفة هو ((كل أمر وجودي)) [5].

ومن توظيف مفهوم الفناء عند ابن عربي في موشّحاته أيضاً، قوله:

فِي الفَنَا عَنْ فَنَائِي
يَبْدُو سِرُّ الـــرِدَاءِ
وَالسَنَا والسَّنَـــاءِ

---

(1) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص199.

(2) الفناء: هو((رؤية العبد لفعله لقيام الله على ذلك)) انظر: ابن عربي،**اصطلاحات الصوفية**، ص9، والفناء أيضـــاً هو((سقوط الأوصاف المذمومة عن السالك أو المريد الصادق)) انظـــر: الشـــرقاوي، حســـن،**معجـــم ألفـــاظ الصوفية**، ط2، مؤسسة مختار، دار عالم المعرفة،القاهرة، مصر،(د.ت)، ص227.

(3) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، السابق ص186.

(4) ابن عربي، **اصطلاحات الصوفية**، ص21.

(5) ابن عربي، المصدر نفسه، ص22.

صَمَداً سَرْمَدِياً   أَحَدِيّاً أَزَلِيّاً عَلِيّا[1]

لقد أراد ابن عربي أن يصوغ حكمةً صوفيةً مفادها أن من أراد أن يظهر بصفات الحق تعالى عليه بالفناء الصوفي، إذ يسقط الفناء حسب المفهوم الصوفي جميع الصفات المذمومة، فلا يبقى سوى الصفات المحمودة وهي صفات الحق تعالى، فمصطلح الرداء في المفهوم الصوفي هو إشارة إلى ((الظهور بصفات الحق)) [2].

ومن المصطلحات الصوفية التي تطالعنا في موشّحات ابن عربي مصطلحات المشاهدة واليقين والتجلّي والتدلّي والمناجات والغيابات والكشف وحكمة الإشراق وغيرها.

ويستخدم ابن عربي مصطلح المشاهدة والوصول إلى اليقين في قوله:

عَيْنُ الدَلِيلْ   عَلَى اليَقِينْ   الزَيْتُ وَالنِّبْرَاسْ   لِلنَاظِرِينْ[3]

واليقين في المعجم الصوفي و ما يعطيه الدليل أو ما تعطيه المشاهدة[4]، والمشاهدة عند المتصوفة هي رؤية الحق في الأشياء أو هي حقيقة اليقين التي لا شك فيها[5]، ويشير ابن عربي في قوله السابق إلى علم اليقين الذي يرى المتصوفة أنّه علم إلهي أو منحة ربانية يحظى به الأولياء والصالحون عن طريق المشاهدات والكشوفات أو التجلّيات والرؤى وغيرها[6]، ويرى ابن عربي أن هذا العلم نبراس يضيء للناظر قلبه.

---

(1) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص187.

(2) ابن عربي، **اصطلاحات الصوفية**، ص23.

(3) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، السابق، ص105.

(4) ابن عربي،**اصطلاحات الصوفية**، السابق، ص11. وللمزيد من الاطلاع على اليقين وأنواعه عند المتصوفة، انظر: الشرقاوي، **معجم ألفاظ الصوفية**، ص289-290.

(5) ابن عربي، المصدر نفسه، ص14.

(6) الشرقاوي، **معجم ألفاظ الصوفية**، السابق، ص289.

ويظهر استخدام مصطلحات التجلّي والتدلّي،والتجلي هو إشارة إلى ما((ينكشف للقلوب من أنوار الغيوب))[1]، يقول ابن عربي:

بِالتَجَلِّي فِي التَدَلِّي قُلْتُ بِهْ فَأَبَى عَــقْــلِي
وَالتَجَلِّي فِي التَحَلِّي منْهُ بِهْ قَالَ لِي قُلْ لِي
أَنْتَ منِّي عَيْنُ ظِلِّي فَانْتَبِهْ بِالهَوَى مَنْ لِي[2]

ويرى المتصوّفة أن التجلّي فتح من الله على العبد بعد الستر يكشف له بعض المغيبات ويجزل له في العطاء بمقدار ما يتمنّى[3]،وتجتمع هذه الاحوال جميعاً لتشكّل ما يسمّى عند المتصوّفة بـــ ((معراج المقرّبين)) والمقرّبون هم طائفة الصوفية، ويرتبط معراج المقرّبين هذا بما أشرنا إليه آنفاً بالإسراء الروحي، ونلاحظ أن هذه المصطلحات التي تمرّ بها طقوس المعراج عند المتصوّفة مقتبسة من معراج الرسول (ص)، فالتدلّي والتداني ألفاظ مقتبسة من قوله تعالى إشارة إلى قصة المعراج:﴿ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّى﴾[4] فالتداني عند المتصوّفة هو المعراج الروحي بالتقرّب إلى الله تعالى[5] والتدلّي إشارة إلى قبول الحق تعالى هذا التقرّب الذي يتم فيه التداني ((فينزل الحق إليهم)) [6] يقرّبهم إليه فكان خطاب الحق لابن عربي في معراجه بأنه عين ظلّه، لأن ابن عربي في فلسفته الوجودية يرى أن الموجودات جميعا تجلّيات للذات الإلهية في صفاتها وأسمائها[7].

(1) ابن عربي، **اصطلاحات الصوفية**، ص13.
(2) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص117.
(3) الشرقاوي، **معجم ألفاظ الصوفية**، ص74.
(4) سورة النجم،الآية 8.
(5) ابن عربي، **اصطلاحات الصوفية**، السابق، ص11، الشرقاوي، **معجم ألفاظ الصوفية**، السابق، ص36.
(6) ابن عربي، المصدر نفسه، ص18.
(7) عودة، **تجليات الشعر الصوفي**، ص302.

فابن عربي يرى أنّه ظلّ لله تعالى ما دام أن الإنسان خلقه الله واستخلفه في الأرض، فلا بدّ للمُستخلَف أن يحملَ صفاتاً من المُستخلِف[1]، يقول ابن عربي في موشّحة له:

نَادَانِيَ الحَقٌّ مِنْ طُوَى خَلَدِي
وَلَمْ يُعْرِّجْ فِيهِ عَلَى الجَسَــدِ
يَا فَرْحَةَ القَلْبِ بِالمُنَاجَاتِ
وَحَسْرَةِ النَفْسِ بِالغِيَابَاتِ[2]

وفي قول ابن عربي السابق استخدام لمصطلحي المناجات والغيابات، والمناجات هي من المصطلحات التي استخدمها المتصوّفة في معجمهم الخاص للدلالة على مكث العابد الصوفي مع ربّه بنفسه وقلبه وعقله وروحه متقرّباً لله بالأذكار والنوافل والطاعات[3] فيعبّر ابن عربي في توشيحه السابق عن فرحة القلب وشدوه بهذه المناجاة، أمّا الغيابات التي يتحسّر ابن عربي على النفس بسببها، فهي أيضاً في المعجم الصوفي إشارة إلى حالة من حالات القلب عند الصوفيين وفي هذه الحالة القلبية الصوفية يغيب بها القلب عن كل ما يجري حوله من شؤون وأحوال الخلق وذلك لانشغال الحسّ بما ورد عليه من وارد إلهي[4]، وقد يغيب بها القلب حتى عن الإحساس بنفسه بسبب وارد فيه تذكر للثواب أو تفكّر في العقاب[5].

ومن المصطلحات الصوفية في موشّحات ابن عربي مصطلح الكشف، وهو إشارة إلى الاطّلاع على الحقائق وتتم المكاشفة بعين البصيرة لا عين البصر[6]، ويفسّر ابن عربي الكشف بأنّه معرفة ما وراء الحُجُب من المعاني الغيبية[7]، وفي ذلك يقول:

---

(1) ابن عربي، **الفتوحات المكيّة**، ص63.

(2) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص199.

(3) الشرقاوي، **معجم ألفاظ الصوفية**، ص266.

(4) ابن عربي، **اصطلاحات الصوفية**، ص9.

(5) الشرقاوي، **معجم ألفاظ الصوفية**، السابق، ص220.

(6) الشرقاوي، المرجع نفسه، ص242.

(7) انظر: حاشية ديوان ابن عربي، ص381.

نَظَـــرْتُ إِلَيـــهِ نَظَرَ العَيْنِ
بِأَكْمَلِ وَصْفٍ يَقْتَضِي كَوْنِي
وَفِي كَشْفِهِ أَرْدِيَةُ الصَّـــوْنِ
وَقَدْ خَطَّ بِالأَمْرِ الَّذِي تَدْرِي مِنْ قَدْرِ الّذِي فِي سُورَةِ القَدْرِ[1]

ويقودنا الحديث عن الكشف للحديث عن مصطلح آخر من مصطلحات المتصوّفة وهو مصطلح حكمة الإشراق المبنية على ((الإشراق الذي هو الكشف)) [2] والحكمة الإشراقية هي نسبة إلى الإشراق وهو ((ظهور الأنوار العقلية ولمعانها وفيضانها بالإشراقات على النفوس عند تجرّدها)) [3] وفي حكمة الإشراق يقول ابن عربي في موشّحة له:

حِكْمَةُ الدَّيْهُـــورِ
ظَهَرَتْ مِنْ طُورِ
عِنْدَ فَقْدِ النـــُورِ
لَوْلا حُكْمُ الإِشْفَاقْ مَا ظَهَرَتْ حِكْمَةُ الإِشْرَاقْ[4]

ومن الواضح من قول ابن عربي أن حكمة الإشراق هي هبة نورية من الله تعالى تشرق بها نفس العبد المتصوّف، وهي متأتية من شفقة الحق تعالى بعباده المريدين، فتبتهج نفس الصوفي المريد بهذا الكشف النوري الإلهي، بينما تبتئس نفوسهم وتشتكي ذلّ الحجاب وهو عكس الكشف، فيقول ابن عربي في موشّحة أخرى:

كُلُّ الهَوَى صَعْبُ عَلَى الذَي يَشْكُو ذُلَّ الحَجَابْ
يَا مَنْ لَهُ قَلْبُ لَوْ أَنّهُ يَذْكُو عِنْدّ الشبَابْ
قَرَّبَهُ الرَبُّ لكِنَّـــهُ إِفْـــكُ فَانْوِ المَتَابْ

---

(1) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص386.

(2) عودة، **تجليات الشعر الصوفي**، ص385.

(3) عودة، المرجع نفسه، ص385.

(4) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، السابق، ص416.

وَنَادِ يَا رَحمَـــانْ　　يَا بَرُّ يــَا مَنَّانْ　　إنِّي حَزِينْ

أَضْنَانِي الهُجْرَانْ　　وَلا حَبِيْبٌ دَانْ　　وَلا مُعِيـــنْ[1]

فنلاحظ في موشّحة ابن عربي هذه الشكوى والحزن والذلّ الذي يعانيه المتصوّف من انعدام الكشف وضرب الحُجُب.

وتظهر في موشّحات ابن عربي الدعوة الصريحة إلى الطرق والأحوال والمقامات الصوفية، وفي ذلك يستخدم ابن عربي حيلة الغموض باستخدام الألفاظ التي ليست من اليسير على غير المتصوّفة إدراك كنهها ومدلولها، فالغموض كان طابعاً يغلّف جميع الأعمال الأدبية الصوفية، وكأنهم جعلوا من هذه الأعمال رموزَ اتصال في عالمهم الصوفيّ الخاص، ونضرب مثالاً على ذلك قول ابن عربي في الطرق والأحوال الصوفية:

اطْوِ إلى المُهَيْمِنِ الطُّرُقَا　　عَسَاكَ يَوْماً نَحْوَهَا تَرْقَى

عَزِيْزَةْ الإِنْسَانِ قـَـدْ ذَلّتْ

عَسَاكِرُ الأَحْوَالِ قَدْ حَلَّتْ

أَهِلَّةُ الأَسْرَارِ قَدْ جَلَّــتْ

وَصَيَّرْتُ قَلْبِيْ له شَرْقَا　　وَأَضْلُعِي لِبَدْرِهَا أُفُقَا[2]

يدعو ابن عربي في موشّحته السابقة إلى طيّ الطرق إلى المُهَيمِنِ، وهو الحق تعالى، والطُرُق مصطلحٌ صوفي ويُراد به المراسم المشروعة في عبادة الله والتي لا رخصة فيها[3]، أما الأحوال التي شبّهها ابن عربي بالعساكر لسيطرتها وتجيّشها على النفس، فهي عند المتصوّفة كلّ ما يرد على النفس من فرح وحزن وألم وسرور وكل ما يتقلب على قلب المتصوّف، ويرى المتصوّفة أن حصرها ليس من المستطاع[4].

---

(1) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص84- 85.

(2) ابن عربي، **المصدر نفسه**، ص200-201.

(3) ابن عربي، **اصطلاحات الصوفية**، ج1، ص5.

(4) الشرقاوي، **معجم ألفاظ الصوفية**، ص115.

2,9,2 فلسفة الجمال عند المتصوفة وصدى ذلك في الموشّحات:

للجمال فلسفةٌ خاصة عند المتصوّفة، فهم يرون أن الجمال ((يُطْلَقُ على الحقّ تعالى كنعت من نعوت الرحمة)) [(1)]، ((والله سبحانه يكاشف القلوب مرة بجلاله ومرة بوصف جماله، فإذا كاشفها بوصف جلاله صارت أحوالها دهشة، وإذا كاشفها بجماله صارت أحوالها تعطّشا وعطشاً، والسالك إلى الله إذا كاشفه سبحانه وتعالى بجلاله أفناه وإذا كاشفه بجماله أحياه)) [(2)].

ويرى ابن عربي في فلسفة خاصة به في الجمال أنّ العالم جميل، وجمال العالم يتأتّي من كونه على صورة الحق[(3)].

ولذلك يرى المتصوّفة أن كل جميل يتضمن جمال مَنْ قبله، فَخُلِقَ العالم على صورة جمال الحق تعالى، فجاء الإنسان على صورة جمال الحق والعالم معاً، لذلك يرى المتصوّفة أنّ الإنسان هو أعظم مجلٍ للجمال ولا سيما النساء إذ حسب منهجهم الجمالي أن اللاحق يأخذ من جمال السابق، والنساء خُلِقْنَ بعد الرجال، فَحَوّاء خُلِقَتْ بعد آدم فلذلك جاء جمال المرأة مُتَضَمِّناً جمال الحق وجمال العالم وجمال الرجال[(4)].

ولذلك يرى المتصوّفة أن الجمال أصيل والقبح عارض؛ لأنّ الله جميل، فَمُهِمَّة الصوفي هي الوصول إلى الجمال باكتشاف النفس واكتشاف العالم في نفسه واكتشاف الله فيهما معا[(5)]، فيقول ابن عربي في الجمال:

كَمْ أَتَى يَطْلُبُنِي مِنْ خِلْتُهُ المُرْتَقَى
وَالفَتَى تَجْذِبُنِي خِلَّتُـــُـهُ لِلِّقَـــا
وَمَتَـــى تَحْجُبُنِي خِدْمَتُـــهُ وَالتُّقَى
فِي الظِلالْ حَالُ الطّلا يُخْبِرُ عَنْ بَاهِتْ فِي جَمَالْ خَلْفَ مَلا نَاطِقٍ أَو صَامِتٍ[(6)]

(1) الشرقاوي، **معجم ألفاظ الصوفية**، ص106.
(2) الشرقاوي،المرجع نفسه، ص106.
(3) العطار، الخيال **والشعر في تصوف الأندلس**، ص65.
(4) العطار، **المصدر نفسه**، ص66.
(5) ابن عربي، **الفتوحات المكيّة**، ج2، ص141.
(6) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص84.

ويختم ابن عربي موشّحته هذه بخرجة يقول فيها إنّ الجمال كان وقفاً على من أسماه ((ظبي بني ثابت))، فيقول:

الجَمَالُ وَقْفٌ عَلَى ظَبْي بَنِي ثَابِتِ لا زَوَالَ في الحُبِّ لا عَنْ عَهْدِهِ الثَّابِتِ[1]

ولا شك أن الصوفي في مهمته للوصول إلى الجمال يعيش في هيام في هذا الجمال، يقول ابن عربي في موشّحة له:

مُتَيَّمٌ بِالجَمَالِ قَــدْ شُغِفَـــا

قَدْ امْتَطَى السُّهْدَ فيهِ وَالأَسَفَا

حَتَى إِذَا مَا انْتَهَى لَــهُ وَقَفَا

يَشْكُو الجَوَى وَالسُّهادَ والخَبَلا ودَمْعُهُ فَوْقَ خَدِّهِ انهَمَلا سَالا[2]

ويقول االششتري في موشّحة له:

حَالُ المَحبِّ نَاطِقْ بِحَالِ أَمْــــرِهِ

مَنْ مَيَّزَ الرقَائِــقْ[3] بِعَينِ فِكْــــرِهِ

لاحَتْ لَهُ الحَقَائِقْ مَنْ غَيْبِ سرِّهِ

وَكَانَ ذَا جَمَـــالِ مِنْ نُورِهِ انجَلَى

مِنْ ذَلكَ الجَمَالِ وَالنُورِ وَالحُلَى[4]

وتبدو فلسفة الجمال واضحة في قول الششتري السابق، فَمَنْ دعا الله تعالى تَلوحُ له الحقائق المستترة وراء الحُجُب، ويكتشف جمال نفسه الذي هو جمال مُستَمَدٌ من جمال النور، وهو الحق تعالى.

ويذوب الصوفي شوقاً وهياماً في جمال حبيبه، والفوز لديه هو أن يكشف له الحبيب عن جماله الذي استتر وراء الحُجُب، يقول الششتري:

---

(1) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص84.

(2) ابن عربي، المصدر نفسه، ص199.

(3) الرقائق: هي الأدعية، انظر: الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، ص222.

(4) الششتري، المصدر نفسه، ص222.

طَرَقْتُ الحَانَ وَالألحـــــانُ تُتْلا
وَرَاحُ الأُنْسِ فِي الكَاسَات تُجْلا
وَشَاهَدْتُ الحَبِيْبَ وَقَدْ تَجَلَّى
صِرْتُ فِي الحَانِ وَالِهــَــــاً فَانـــِي حيْــنَ نـــَادَانـــــي
تَمَتَّع يَـــا مُعَنَّـــى بِالوِصَالِ فَقَدْ رُفِعَ الحِجَابُ عَنِ الجَمَالِ[1]

والصوفي في عشقه للجمال يرى أن عشقه صبغة صبغ الله بها طباعه، ويرى جمال محبوبه مُتضمِّناً في كل ما هو جميل، ولربما أنّ الصوفي يرى عشقه للجمال عبادة لخالقه؛ لأنّ الجمال صفة لله تعالى وأن كلّ ما هو جميل ما هو إلا انعكاس عن جمال الحق تعالى، يقول الششتري في موشّحة له:

أَنْتَ فِي كُلِّ جَمِيــلٍ وَجَمَالٍ يَا مُطَاعِ
قَدْ تَجَلَّيْتَ لِقَلْبـــــِي مُسْفِراً دُوْنَ قِنَاعِ
وَعَلَى عِشْقِ الجَمَالِ طَبَعَ اللهُ طِبَاعِي[2]

ويصل الصوفي في عشقه للجمال إلى حالة التفاني والغيبة، وفي ذلك يقول الششتري:

كُلُّ صَبٍّ مَاتَ وَجْداً يَشْتَكِـــي حَرَّ الدَّلالِ
وَأَنَا بِالعِشْقِ وَحْـــدِي اشْتَكِي بَرْدَ الوِصَالِ
نَاسَبَ الُّلطْفُ وُجُودِي فَتَفَانـَــى بِالجَمَـــالِ[3]

3.9.2 الحب ورمز المرأة عند المتصوّفة وصدى ذلك في الموشّحات:

لقد لهج المتصوّفةً بالحبِّ وقيمته، فالصوفي يرى أنّ الحُبَّ لا يُحدّ وإنما يُدرك بالذوق[4]، ويذهب ابن عربي إلى أنّ الحبَّ يرتبط بلذّة لا لذّة فوقها وأن له شراباً،

---

(1) الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، ص328.
(2) الششتري، المصدر نفسه، ص361.
(3) الششتري، المصدر نفسه، ص362.
(4) أدونيس، **الصوفية والسوريالية**، ص95.

والقَلْبُ هو الكأس الذي يُشْرَبُ بها الحبّ[1]، وهو بذلك يفسّر التقارب الكبير بين أحوال المحبين وأحوال الصوفية[2]، ذلك((أنّ الحُبّ هو خلاصة التصوّف)) لما في الوجد الصوفي من صبابة وعشق وهيام ونحول [3].

وتحوّل العشق على يد الصوفية إلى فلسفة تفسّر الوجود، إذ ارتبط الوجود عندهم بالحب[4].

وأصبح الحبّ المادي عند المتصوّفة، رمزاً للحب الإلهي، ويبدأ حب الصوفي للحق تعالى من سماعه كلامه عز وجل، إذ لم يعلم الكون من الله تعالى إلا كلامه، فلذلك إذا سمع هذا الكلام التذّ به[5]، وبهذا نفسّر الهيام والوجد الذي كابده ابن عربي في ((القول الثقيل)) الذي تلقاه، فيقول في موشّحة له:

أَهِيمُ وَجْداً بِمَنْ أَلْقَى عَلَيَّا
قَوْلاً ثَقِيْلاً أَتَى مِنِّـــي إِلَيَّا
أَعُوْذُ مِنْهُ بِهِ يَا صَاحِبَيَّ

بَدْرُ حُلاهُ الدَّرَارِي بَيْنَ الجَوَانِحِ سَارِ لَيْسَ يُدْنِيه شَيءْ عَلَى دُنُوِّ المَزَارِ[6]

وهام الصوفية في تصوير جمال المحبوب ووصف المكابدة التي يعانيها الصوفي من عناء وسهاد وتباريح[7]، ويمثل ابن عربي هذا في موشّحة غزلية رمزية فيقول:

مُتَيَّمٌ بِالجَمَـــالِ قَــدْ شُغِفَــا
قَدْ امْتَطَى السُّهْدَ فِيهِ وَالأَسَفَا
حَتَى إِذَا مَا انْتَهَى لَهُ وَقَفَــا

---

(1) أدونيس، **الصوفية والسوريالية**، ص97.

(2) عودة، **تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية**، ص181.

(3) قصبجي، **لسان الدين بن الخطيب،حياته،شعره،فكره**، ص175.

(4) قصبجي، المرجع نفسه، ص176.

(5) أدونيس،**الصوفية والسوريالية**، السابق، ص100.

(6) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص82.

(7) نصر، عاطف جودة، **الرمز الشعري عند الصوفية**، ط3، دار الأندلس، بيروت،لبنان،1983م، ص252.

يَشْكُو الجَوَى وَالسُّهَادَ وَالخَبَلا   وَدَمْعُهُ فَوقَ خَدِّهِ انهَمَلا   سَالا

يَا حُسْنَهُ وَالظَلامُ قَدْ نَزَلا

يَتلُو كِتَابَ الحَبيبِ مُبْتَهِلا

وَدَمْعُهُ لا يَزَالُ مُنْهَمِلا

حَتَى إذَا مَا صَبَاحُهُ اتّصَلا   بلَيْلِهِ والظَّلامُ قَدْ رَحَلا   مَالا

عَجِبْتُ مِنْ لَوْعَتِي وَمِنْ كَمَدِي

وَمِنْ عَنَائِي وَمِنْ قُوَى جَلَــدِي

وَمِنْ بِهِ قَدْ شُغِفْتُ فِي خَلَــدِي

فَصِلْ بِهِ يا فُؤَادُ إنْ وَصَلا   فَكُلُّ مَنْ بِالمُهَيْمِنِ اتّصَلا   صَالا[1]

ولقد وجد الصوفيون في شعر الغزل العربي المعادل الرمزي، فوظّفوا هذا المعادل في تعبيرهم عن محبتهم لله ووجدهم به[2]، يقول ابن عربي في موشّحة له موظّفاً قصص العشق والغرام التي اشتهرت في أشعار الغزل:

فَــنَيْــتُ بِــالله   عَمَّا تَرَاهُ العَــيْــنْ   مِنْ كَونِهِ

فِي مَوْقِفِ الجَاهِ   وَصِحْتُ أينَ الأَينْ   فِي بَينِهِ

فَقَالَ يَا سَاهِــي   مَا عَايَنتْ قَطْ عَينْ   بِعَــينِــه

أمَا تَــرَى غَيْــلانْ   وَقَيْسَ وَمَنْ قَدْ كَانْ   فِي الغَابِرِينْ

قَالُوا الهَوَى سُلْطَانْ   إنْ حَلَّ بِالإِنْسَــانْ   أَفْنَــاهُ دِيــنْ[3]

ويقول الششتري في موشّحة له موظّفاً بعض رموز العشق التي اشتهرت في شعر الغزل معبّراً في ذلك عن حبّه الإلهي، يقول:

مَا عَزَّةٌ مَا لَيلَى   مَا الخَيْفُ مَا الحَطِيمْ

مَا فِي الوجُودِ إلا   إلــهُنَــا القَــدِيــمْ

---

(1) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص199-200.

(2) عودة، **تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية**، ص180.

(3) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، السابق، ص85.

لِلطُّورِ قَدْ تَجَلَّـــى   وَكَلَّمَ الكَــلِيمْ
قَدْ لَجَّ في السُؤالِ   مُذْ لاحَ وَانْجَلَى
نُوراً بِلا مِثَـــــالِ   وَإِنْ تَــمَــثَّلا[1]

وفي موشّحة أخرى يقول الششتري:

لَيلَى المُنَى تَجلَى   فَمَنْ لَهَا
نَظَرْ بِقَلْبٍ خَلا   لَهَا بِهَـــا
حَتَى يَرَى لَيْلَى   ينظرْ لَهَا
لَدَيْهَا وَالأَشْبَاحْ   صَارَتْ غَمَامْ
قَيْسٌ بها قد باحْ   وفيها هامْ[2]

ويوازن الششتري بين حاله وحال ذي الرمّة في الهيام والعشق، فيقول:

يَا لائِمِــي جَــهْــلا   دَعْ الجَفَــا
الحُــبُّ أَشْهَــرَنـــِي   بــِلا خَفَــا
قُومُوا اطْرَحُوا عَنِّي   ثَوْبَ العَفَا
عُرْيَانْ نُرِيدْ نَمْشِي   أَجَــلَّ شَيْ
كَمَا مَشَــى قَبْلِــي   غَيْلانُ مَيْ[3]

واقتبس الصوفيون في حبهم الإلهي من شعر الغزل الأسلوب في التوق إلى لقاء المحبوب والتوجّع والشكوى من الهجر، يقول ابن عربي في موشّحة له:

فِي الطُّورِ طَارَ عَنِّي فُؤَادِي
فَلَمْ أَزَلْ عَلَيْــهِ أُنَــادِي
أَضْنَانِي هَجْرُكَ المُتَمَادِي
فَقَالَ لِي الوِصَالُ قَرِيبُ   يَا أَيُّهَا الصَفِيُّ الحَبِيبُ[4]

---

(1) الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، ص223.

(2) الششتري، المصدر نفسه، ص233.

(3) الششتري، المصدر نفسه، ص288.

(4) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص87.

وفي موشّحة أخرى يشكو ابن عربي هجر الحبيب:

يَا حَبِيْبِـــي قُلْ لِي

إنْ هَجَرْتُمْ مَنْ لِي

فَلْتَقُلْ مِنَ أَجْلِـــي

أَنْتَ نُورُ المِصْبَاحْ مِشْكَاتُهُ مَا تَرَى مِنْ أَشْبَاحْ[1]

وبذلك يعيش الصوفي في وجده الإلهي المعاناة والسهد والشوق الذي عاشه من قبل شعراء الغزل، إنّ دراسة هذا النوع من الموشّحات تكشف عن التأثر الكبير بألفاظ الشعر الغزلي وأساليبه بل ويتقمّص المحبّ الصوفي شخصية شعراء الغزل في هذه التجارب الغزلية، فالصوفي يعيش على ذكرى حبيبه كما كان يعيش شعراء الغزل، يقول ابن عربي:

لَمَّا دَعَاه الهَــوَى إلَى الذي ذَكَــرْتُهُ

أَوْهَنَ مِنِّي القُوَى ذَاكَ الَذي سَمِعْتُهُ[2]

وهذا الششتري أيضا يشكو نحول جسمه بسبب العشق، فيقول:

مَا أَشْتَهِي إلاّ أَنْ تُحْيِينِـــي

بِالوَصْــلِ مِنْكَ وَأَنْ تَسْقِينِي

مِنْ خَمْــرِ وُدِّكَ مَا يُرْوِينِي

يَا لَهَا مِنْ أَدْوَارْ تُزِيلُ ظَمَئاً لِصَبٍّ قَدْ خَارْ[3]

ويفيض قلب الصوفي العاشق وجداً وشوقاً لمحبوبه، فيهيم عشقاً ويرتحل في قصّ أثر المحبوب كما هو الحال تماماً في قصص العشق العذري فيقول الششتري:

شَدُّوا الرِّكَابَ وَسَارُوا لَمْ يَحْمِلُوا المَشُوقْ

وَالْقَلْــبُ فِيــهِ نـَــارُ قَدْ لاَحَتِ البُرُوقْ[4]

---

(1) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص418.

(2) ابن عربي، المصدرنفسه، ص124.

(3) الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، ص134.

(4) الششتري، المصدر نفسه، ص383.

وكما هي الحال في قصص العشق والحب يظهر العاذل والرقيب عند العاشق الصوفي، وفي ذلك يقول ابن عربي:

تَاهَتْ عَلَى النُفُوسِ القُلُوبُ فَسُرَّ عَاذِلٌ وَرَقِيبُ[1]

ويقول ابن عربي أيضا في العاذل في موشّحة أخرى:

لَمَّا رَأَى العَاذِلْ مَا أَمَّـــلا
وَقَالَ لِلسَائِـــلْ هَذَا سَلا
أَنْشَـــدْتُ لِلقَائِلْ إِذْ عَـــذّلا
مَالِي شَمُولْ إِلاّ الشُجُونْ مِزَاجُهَا فِي الكَاسْ دَمْعٌ هَتُونْ[2]

وفي اللائم يقول الششتري:

يـــَا لائمـــي جَـــهْلاَ دَعْ الجَفَـــا
الحَـــقُّ أَشَهَـــرَنِــــي بِلا خَفَـــــا
قُومُوا اطْرَحُوا عَنِّي ثَوْبَ العَفَا[3]

ويقول الششتري أيضا في العاذل في موشّحة أخرى:

بِبَذْلِي فِي الهَوَى رُوحِي وَمَالِي
عَشِقْتُ فَمَـــا لعُذَّالِـــي وَمَالِـــي[4]

وكما قلنا في ما تقدّم إنّ الصوفية يرون في منهجهم الخاص أن للحب والمحبّة شراباً وسكراً خاصاً، والقلب هو الكأس الذي يُرْتَشَفُ به هذا الشراب، ونجد توظيفاً لهذا الفكر الصوفي في قول ابن عربي:

قُلْ لِرَبِّ القَلْـــبِ
عَنْ قَنَاةِ القَلْـــبِ

---

(1) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ، ص87.

(2) ابن عربي، المصدر نفسه، ص106.

(3) الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، السابق، ص288.

(4) الششتري، المصدر نفسه، ص327.

إنَّ لِـــي فِي قَلْبِي

خَمْرَةٍ فِي أَقْدَاحْ أَنْوارُهَا مِنْ زِنَادِ القَدَّاحْ[1]

ويقول الششتري في خمرة الحب وشرابها:

أَنَا مُذْ غَابَ رَقِيبِي زَالَ عَنِّي العَنَا

وتَجَلَّى حَبِيْبِـــي وبَلَغْتُ المُنَـــى

وَسَقَانِي طَبِيْبِي مِنْ شَرَابِ الهَنَا

إلاّ أَنِّي سَكِرتُ

وتَوَاجَدْتُ حَتّى عَنْ وُجُودِي خَرَجْتُ[2]

وفي ذلك يقول الششتري أيضا في موشّحة أخرى:

مَا أَشْتَهِي إلاّ أَنْ تُحْيِينِـــي

بِالوَصْلِ مِنْكَ وأَنْ تَسْقِينِي

مِنْ خَمْرِ وُدِّكَ مَا يَرْوِينِي

يَــا لَـــهَـــا مِـــنْ أَدْوَارْ

تُزِيلُ ظَمَئاً لِصَبٍّ قَدْ خَارْ[3]

ويشير الششتري إلى أنّ القلبَ وعاءُ الخمر، ويشير أيضاً إلى اللُّب والقشر المصطلحين الذين استخدمهما المتصوّفة مراراً، وذلك في قوله:

القَلْبُ غَيْبٌ وَالربُّ غَيْبٌ وَالغَيْبُ للغَيْـــبِ يُنسَبُ

مَهْ يَا أَخَا القِشْرِ ثَمَّ لُـــبٌّ فَاطْلُبْهُ فَاللُّـــبُّ يُطْلَـــبُ

وَدُونَـــه للسُّقَـــاةِ شَـــرْبُ يَشْدُو الّذي مِنْهُ يَشْرَبُ[4]

(1) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص418.

(2) الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، ص103.

(3) الششتري، المصدر نفسه، ص134.

(4) الششتري، المصدر نفسه، ص144-145.

فيدعو الششتري في قوله السابق إلى ترك القشر وطلب اللّبّ، والقشر عند المتصوّفة هو الشريعة الظاهرة، فبذلك يعيش الصوفي على معرفة الله، أمّا الُلب عندهم فهو حقيقة الحقيقة أو مادة النور الإلهي التي يلقيها الله في قلوب عباده المحبّين، وعبّروا عن هذه المادة بالخمر الذي هو خمر المحبّة[1].

ومن الفلسفة الصوفية في الحب والمحبّة أنّ المُحِبّ والمحبوب يصبحان ذاتاً واحدة، فذات المُحِب هي ذات المحبوب وذات المحبوب هي ذات المحب، وبذلك يغيب العاشق الصوفي عن نفسه وتفنى صفاته ليحلّ بذات المحبوب وتنتفي الاثنينية[2] ويوظّف الششتري هذا الفكر الصوفي الخاص في موشّحاته فنجده يقول:

وَبِمَحْـــوِ صِفَاتِي طَابَ لِي المُلْتَقَى
وَانْجَمَعْتُ بِذَاتِي وَأَلِفْــتُ التُّقَـــى
بَعْدَمَا كُنْتُ تُهتٌ
سَاعَدَتْنِي المَقَادِيرْ سَلَّمَ اللهُ سَلِمْـــتْ[3]

فنلاحظ في قول الششتري الإشارة إلى محو الصفات والصيرورة إلى ذات واحدة، إذ يشير أنّ في الاثنينية تِيه، أمّا الالتحام فهو وحدة وسلام.

ويصبح الصوفي المحب هو المحب والمحبوب والعاشق والمعشوق فيقول الششتري موظّفاً ذلك في موشّحةٍ له:

أَنَا هُوَ المَحْبُوبْ أَنَا الحَبِيـــبْ
وَالحُبُّ لِي مِنِّي شَيءٌ عَجِيبْ[4]

ويقول الششتري مبتهجاً باتحاده في المحبوب بأن أصبح المحبوب عين ذاته وصفاته:

---

(1) الشرقاوي، **معجم ألفاظ الصوفية**، ص234.

(2) أدونيس، **الصوفية والسوريالية**، ص103.

(3) الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، ص102.

(4) الششتري، المصدر نفسه، ص287.

جَمَـــعَ اللهُ شَتَاتِـــــي   وتَوالَتْ فَرَحـــَاتِي
وَغَدَا مَحْبُـــوبُ قَلْبِي   عَيْنَ ذَاتِي وَصِفَاتِي
يَا سُرُورِي وَانْتِعَاشِي   يَا دَوَامِي وَحَيَـــاتِي
لَسْتُ بَعْدَ اليَومِ أَخْشَى   آمِنَاً مِنْ سَلْبِ مُهْجَهْ
فَازَ مَنْ خَلَّى الشَوَاغِلْ   وَلِمَــولاَهُ تَــوَجَّـــهْ[1]

ويغدو وجه المُحب هو وجه المحبوب فيقول الششتري في الموشّحة نفسها:

فَانظُرُوا طَلْعَةَ وَجْهِي   لِتَرُوا وَجْهَ حَبِيْبِي[2]

والحب السامي عند المتصوّفة هو الحب الذي يموت فيه المُحِب، فالموت عند المتصوّفة هو انتقال إلى الحياة الأسمى، وكذلك الموت في الحي هو تخلص من ضيق الجسد البشري، فيندفع الصوفي العاشق نحو الموت لكي ينتقل إلى حياة ليس فيها وجود للاثنينية، فالموت وَحْدُهُ هو الذي يقضي على هذه الاثنينية، وخلاصة ذلك أن الصوفي العاشق للحياة يموت من أجل الحياة[3].

يقول ابن عربي موظّفاً فكرة الموت في الحب مشيراً إلى أنّ الموتَ راحةٌ من كلِّ نَصَب:

إنَّ الذي لَدَيَّ مِنَ الكَــرْبِ
وَمَا أُلاقِي مِنْ أَلَمِ الحُــبِّ
لَقَدْ قَضَيْتُ مِنْ حُبِّهِ نَحْبِي
يا صاحِ هَلْ رَأَيْتَ مَنِ ارتاحْ   مِنْ غَيْرِ ارتِيَاحْ[4]

ويرى الششتري أنّ حياته في موته، إذ بموته يتمُّ مَحْوَ صفاته وينجمع بذاته فيقول:

(1) الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، ص363.

(2) الششتري، المصدر نفسه، 363.

(3) أدونيس، **الصوفية والسوريالية**، ص107-108.

(4) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص421.

إنّ مَوْتِي حَيَاتِي　　وَفَنَائِـــي بَــقَـــا
وَيَمْحُو صِفَاتِي　　طَابَ لِي المُلْتَقَى
وَانْجَمَعْتُ بِذَاتِي　　وَأَلِفْــتُ التُقَـــى[1]

وفي موشّحة أخرى للششتري يرى أن حال المحب الصادق هو الرضا بالموت فهو انتقال إلى حياة أسمى وانجماع بالمحبوب فيقول:

لا بِوَصْلِـــي أَتَسَلّى　　لا وَلا بَالهَجْرِ أَنْسَـــى
لَيْسَ لِلعِشْــقِ دَوَاءٌ　　فَاحْتَسِبْ عَقْلاً وَنَفْسَـــا
إِنَّنِي أَسْلَمْتُ أَمْــرِي　　فِي الهَوَى مَعْنىً وَحِسّا
مَا بَقِــي إلاّ التَفَــانِي　　حَبَّذَا فِي الحُبِّ نَحْبِي
إِنِّنِي بِالحُــبِّ رَاضٍ　　هَكَــذَا حَــالُ المُحِبِّ[2]

ويقودنا الحديث في موضوع المحبة عند الصوفية للحديث عن رمز المرأة عندهم وصدى ذلك في الموشّحات الأندلسية، فقد حفل النتاج الأدبي الصوفي بظهور صورة المرأة التي استخدمها الصوفية رمزاً موحياً دالاً على الحُب الإلهي[3]، يقول ابن عربي في موشّحةٍ له:

بِسَاحِلِ البَحْرِ رَأَيْتُ　التي　　مَا زِلْتُ أَلغِيهَا
فَقُلْتُ لِلنَفْسِ تَـــرَى قِبْلَتِـــي　　بِـــاللهِ أَبْغِيـــهَـــا
فَأَنْشَدَتْ تُخْبِـــرُ عَنْ جُمْلَتِي　　وَذَاكَ يُطْغِــيهَـــا
لَيْتَنِي رَمْلٌ عَلَى شَطِّ البَحْــرِ　　يَا ابْنِي أَوْ أَطُّومْ
وَتَرَى عَيْنِيَّ مُذْ تَطْلَعْ سَحَرْ　　لِبِــلادِ الـــــرُومْ[4]

---

(1) الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، ص102.

(2) الششتري، **المصدر نفسه**، ص360.

(3) نصر، **الرمز الشعري عند الصوفية**، ص162.

(4) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص117.

ونجد في موشّحات الششتري حضوراً أكبر للمرأة الرمز، فيستخدم الششتري الألفاظ والتعابير التي استخدمها شعراء الغزل في حديثهم عن المرأة للدلالة على الحب الإلهي:

يـَـا غَزَالاً حَــالْ عَلَى الصَبِّ فِي العَهْدِ
بَعْــدَمَا قَــدْ مَالْ عَنْ الوَصْلِ للصَــدِّ
ذَا الجَفَا قَدْ طَــالْ وقَدْ جُرْتَ بِالقَصْدِ
لَــمْ أَرِدْ بُــعْــدِي ولَكِنَــهُ سَــعْــدِي[1]

ولم يكتفِ الصوفية بذكر جمال المرأة المعنوي، بل ظهرت في موشّحاتهم الصفات الحسّية للمرأة، على الرغم من أنّ الجمال المعنوي هو الأساس عندهم[2]، ونجد ذلك في موشّحات عدّة منها قول الششتري في موشّحة له يتبدّى فيها الجمال الحسّي الظاهر للمرأة، يقول:

بِأَبِــــي أَهْيَفْ رَجَعْتُ كَكَشْحَيْــهِ
شَادِنٌ أَوْطَــفْ بَــدَا وَرْدُ خَدَّيْــهِ
خَافَ أَنْ يُقْطَفْ حَمَــاهُ بِعَيْنَيْــــهِ
بَالــقَنَــا المُلْــدِ يَحُومُ عَلَى الوَرْدِ[3]

ومهما كانت الصورة التي يتبدّى فيها جمال المرأة عند الصوفية سواء الجمال المعنوي أو المادي، فإن المقصود منها هو أن تكون وسيطاً للتعبير عن المحبة الإلهية، وتكون أيضاً((رمزاً اعتبارياً للحق))[4].

ويطلعنا الحديث السابق حول الجمال والمحبّة وصورة المرأة عند المتصوّفة وصدى ذلك في الموشّحات ليس فقط على ثقافة الوشّاح الصوفية وأثرها في الموشّح،

---

(1) الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، ص128.

(2) عودة، **تجليات الشعر الصوفي**، ص328.

(3) الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، السابق، ص128-129.

(4) عودة، **تجليات الشعر الصوفي**، السابق، ص330.

بل يطلعنا أيضاً على ثقافة الوشّاح واطّلاعه الواسع على التراث الشعري الغزلي العذري، ويرى بعض الدارسين أنّ الغزل الصوفي قد انبثق من الغزل العذري، وجوهر الفرق بينهما أنّ الصوفيين أحَلُّوا الرقة محل اللوعة العذرية، فالشاعر العذري لا يتحدّث إلاّ عن تجربة غرامية مُجهَضَة، فيصف الوجدان الملتاع نتيجة الحرمان،أمّا الصوفيون فقد انصبّ جهدهم العشقي على كائن((استسراري))لا يقبل التحديد ولا التعيين لذلك اتّسمَ الغزل الصوفي بالرقة والغموض[1].

4.9.2 صورة الخمر ورموزها عند المتصوّفة وصدى ذلك في الموشّحات:

يشير السكر في معجم المتصوّفة إلى الغيبة بوارِد إلهي قوي[2] ، وحفل الشعر الصوفي مبكراً بالخمر كبديل رمزي مناسب للسكر الصوفي، وذلك للتشابه بين أثر الخمر والسكر الصوفي عندهم، ويمكن إجمال ذلك الأثر في غياب التوازن وشرود العقل واضمحلال رقابته وحلول التهتّك والرعونة والشطح[3].

ولقد تأثّر المتصوفة في موشّحاتهم الصوفية بالشعر الخمري عند العرب، ووظّفوا كثيراً من جوانب الحديث التقليدي عن الخمر في الحديث عن تجاربهم الصوفية، غير أنّ جوهر الفرق يتمثّل في أن الخمرة الصوفية أو السكر الصوفي هي خمرة معنوية أو سكر معنوي يتأتى من الحالة الوجدانية التي يعيشها الصوفي بسبب الوارد الإلهي أو النشوة المتأتية والمتولّدة عن المحبة الإلهية، فهي ليست خمرة مادية كالمعهودة في شعر الخمريات، ويبدو الأمر واضحاً في قول ابن عربي في موشّحة له:

لَمَّا رَأَى العَاذِلْ مَـــا أَمَّلا
وَقَالَ للسَائِــلْ هَذَا سَلا
أَنْشَدْتُ لِلقَائِــلْ إِذْ عَـــلا

(1) اليوسف، يوسف سامي، **ابن الفارض شاعر الحب الإلهي**، ط1، دار الينابيع،1994م، ص94- 95.

(2) ابن عربي، **اصطلاحات الصوفية**، ص10.

(3) عودة، **تجليات الشعر الصوفي**، ص337.

مَالِي شَمُولْ إلاّ الشُجُونْ مزَاجُهَا فِي الكَاسْ دَمْعٌ هَتُونْ[1]

ويظهر في قول ابن عربي السابق التأثر بأسلوب شعر الخمريات، فهنا أيضاً عاذل كما كان معهوداً في الخمريات، غير أنّ ابن عربي في الخرجة يكشف عن صورة هذه الخمرة وجنسها، فهي خمرة معنوية تتأتّى للصوفي إثر شجونه وشوقه للحق تعالى، وفي ذلك يقول: ((مالي شمول إلا الشجون))، والشمول هي الخمرة[2].

ويرى المتصوّفة أنّ في خمرتهم المعنوية راحةً للروح، فيعطي ابن عربي هذه الخمرة هالةً دينيةً، فهي خمرةٌ ليس على شاربها جُنَاح، يقول:

فِي الرَاحِ رَاحَةُ الرُوحِ يَا صَاحِي
فَقُـلْ بِهَـا مَقَـالَـةَ إِفْـصَـاحِ
مَا بَيْـنَ عَاذِلِـيـنَ وَنُـصَّـاحِ
واللهِ ما عَلَى شَارِبِ الرَاحْ فيهِ مِنْ جُنَاحْ[3]

ومن رموز الخمرة عند المتصوّفة أنها المعرفة الربّانية التي يتوق المتصوّف إلى كشفها، وعند حصول هذه المعرفة تسري الخمرة في روح العارف الصوفي، يقول ابن عربي:

إِنِّي أَنَا العَبْدُ كَمَا هُوِ الرَبُّ
وَلِي بِذَا عَهْدُ الفَقْرُ وَالذَنْبُ
مَنْ قُرْبُه بُعْدُ وَبُعْدُهُ قُـرْبُ
أَعْمَى الوَرَى فَانْظُر تَرَى مَاذَا تَرَى
تَرَى العِبَر لِمَنْ نَظَر عَلَى سُرُرْ
يُبْدِي العُجَابْ خَلْفَ الحِجَابْ وَلاَ تُجَابْ
عِنْدَ النـدَا إلاَ إِذَا تُمْلَى كَأسُ النَدِيمْ بِالمَوْرِدِ الأَحْلَى[4]

---

(1) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص106.

(2) ابن عربي، المصدر نفسه، هامش ص106.

(3) ابن عربي، المصدر نفسه، ص107.

(4) ابن عربي، المصدر نفسه، ص111.

إنّ قول ابن عربي يكشف عن أنَّ المنادي الصوفي الذي يناجي ربّه لا يُجاب على ندائه إلا إذا ملأ كأسه بالخمرة الصوفية، وهي المعرفة الإلهية التي تتم بطقوس المتصوّفة وأحوالهم ومقاماتهم.

وعلى ما جرت عليه العادة في شعر الخمريات من ذكر الساقي والنديم، فقد حفلت الموشّحات الصوفية الخمرية بذكر الساقي، ويدّلنا ذلك على أن الوشّاح الصوفي في خمرياته الصوفية كان قد حذا حذو شعراء الخمريات، ومن ذلك قول ابن عربي في موشّحة له:

أَيُّهَا السَاقِي اسْقِنِي لا تَأْتَـــلِ
فَلَقَدْ أَتْعَـــبَ فِكْـــرِي عُذَّلِي
ولَقَدْ أنْشِـــدُهُ مَا قِيـــلَ لِي
أَيُّهَا السَاقِي إِلَيْكَ المُشْتَكَى ضَاعَتْ الشَكْوَى إِذَا لَمْ تَنْفَعِ[1]

ولمّا كانت خمرة الصوفي هي خمرة معنوية، فقد غدا القلب هو الآنية التي تعطى بها الخمر، وقد يصل الصوفي إلى حالة السكر إثر الشوق الذي يعتريه للحق تعالى، يقول ابن عربي:

قُلْ لِـــرَبِّ القَلْبِ
عَنْ قَنَاةِ القَلْـــبِ
إنَّ لِي فِي قَلْـــبِي
خَمْرَةً فِي أَقْدَاحْ أَنْوَارُهَا مِنْ زِنَادِ القَدَّاحْ[2]

وتطالعنا في موشّحات الششتري صورة الخمرة ورموزها بكثرة ممّا يدفعنا إلى القول إنّ أبا الحسن الششتري كان رائداً في الخمريات الصوفية، وغدا ديوانه الششتري ديراً أو معبداً من معابد الخمرة الصوفية التي يغيب فيها الصوفي عن ذاته ليفنى في الواحد المطلق.

---

(1) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص366.

(2) ابن عربي، المصدر نفسه، ص418.

ويظهر أنّ أبا الحسن الششتري كان على اطّلاع واسع على شعر الخمريات العربي ولا سيما ((النواسية)) منها، واستلهم هذه الخمريات وأعاد صياغتها من جديد بعد أن خلع عليها مُسْحَةً دينيةً وفلسفةً صوفيةً لتظهرَ بزِيٍّ آخر مُغاير لما كانت عليه الخمريات المعهودة من تماجن ولهو وصخب.

وتظهر الخمرة عند الششتري برموز وصور عدة، فأحياناً يصل المتصوّف إلى حالة السكر بسبب تجلي الحبيب وظهوره، وصورة التجلي هذه عند الششتري شرابٌ خمري له أثره المسكر عند المتصوّف، فيهيم وجداً حتى ينتفي ويخرج عن وجوده، يقول الششتري:

أَنَــا مُذْ غَابَ رَقِيْبِي　　زَالَ عَنِّــي العَــنَــا
وَتَجَلّــى حَبِيْبِــــي　　وَبَلَــغْــتُ المُــنَــى
وَسَقَــــانِي طَبِيْبِــي　　مِــنْ شَــرَابِ الهَنَــا
إلاّ أَنــِّي ســَكِــرْتْ
وَتَوَاجَــدْتُ حَتــَــى　　عَنْ وجُودِي خَرَجتْ[1]

وينسب الششتري إلى الخمرة الصوفية الخوارق والمعجزات، فبها تبصر الأنوار التي هي كل ما يرد على القلب ليطرد عنه الكون[2]، وبها تتكشّف الأسرار للصوفي التي هي العلم الذي انفرد به الأولياء والعارفون بالله من معرفة إلهية وحقائق ربانية[3]، كما أن هذه الخمرة راحةٌ للروح وليس فيها إثم أو جُنَاح، لذلك يدعو الششتري كلَّ صوفي مريد أن يُعرِّجَ على الخمّار ويخلع العذار في طلبه هذه الخمرة، يقول:

فَعــُجْ عَــلَى الخَمَّــارِ　　بِخَلْعِ العِــذَارْ
تُبْصِرْ سَنَــا الأَنــْوَارِ　　إِذَا مَــا تــُدَارْ
وَعــَالَــمُ الأَسْــــرَارِ　　يَلُحْ لَكَ جِهَــارْ

---

(1) الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، ص102.

(2) ابن عربي، **اصطلاحات الصوفية**، ص21.

(3) الشرقاوي، **معجم ألفاظ الصوفية**، ص173.

وَالرَاحُ رُوحُ الأَرْوَاحِ   مَا فِيهَا جُنَاحْ[1]

ويضفي الششتري على هذه الخمرة صورة القداسة، وقد بدا في ذلك متأثراً بشعراء الديارات الذين أضفوا على الخمرة صفة القداسة؛ فهي عند النصارى كدم عيسى وعند المجوس كالنار[2]، ويرى الششتري أنّ معجزات الأنبياء كانت بفعل هذه الخمرة، ولا شك أنه يقصد بالخمرة هنا المعرفة الإلهية، لذلك يرى الششتري أنّ هذه الخمرة ما هي إلا سحرٌ، ولكنها سحرٌ حلال منزهة عن التمثيل والتشبيه، وبشرى لأهل الصلاح بالفرح والسعادة، يقول:

جَمَالُهَـــا مَشْهُورْ   فِي الدينِ القَدِيمْ
لاحَتْ وَلاحَ النُّورْ   فِي اللَّيلِ البَهِيمْ
وَدُكَّ مَنْهَا الطُّــورْ   لِمُوسَى الكَلِيــمْ
جَاءَتْ بِأُنْسِ النَفْسِ   وَالسَّحْرِ الحَلالْ
نُزِّهَتْ عَنْ جِنْــسِ   جَلَّتْ عَنْ مِثَالْ
وَأَشْرَقَتْ كَالشَمْــسِ   فِي أُفْقِ الجَمَالْ
وَبَشَّرَتْ بِالأَفْــرَاحِ   لأَهْلِ الفَــلاحِ[3]

وعلى خطى شعراء الخمريات والديارات في نعتهم الخمر بالقدم والعتاقة كناية عن نفاستها[4]، سار المتصوّفة في نعت خمرتهم الصوفية بالقِدَم، وأنّها سابقةٌ على جميع الكائنات في الخلق، فهي أزلية قبل كون الزمان، وبذلك ينجلي أنّ المقصود بهذه الخمرة الحُبّ الإلهي الذي هو أصل الوجود[5]، ومن ذلك ما نجده في قول أبي الحسن الششتري:

---

(1) الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، ص120.

(2) الشتيوي، صالح، **شعر الديارات**، ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،دار الفارس للنشر والتوزيع،عمان، الأردن،2004م، ص180.

(3) الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، السابق، ص121.

(4) انظر: الشتيوي، **شعر الديارات**، السابق، ص180-183.

(5) حلمي،محمد مصطفى، **ابن الفارض والحبّ الإلهي**، ط2،دار المعارف،القاهرة،مصر،(د.ت)،ص162.

قَبْلَ كَوْنِ الزَمَانْ وَوَجُودِ السُّكْرِ
أَسْكَرَتْنِي يـــَدَانْ لِلهَوَى وَالخَمْرِ[1]

فإذا كانت خمرة الشعراء السابقين على الصوفية ترجع في عتاقتها إلى عصر نوح وعاد وثمود[2]، فإن خمرة الششتري تعود في عتاقتها إلى ما قبل كون الزمان ووجود السكر.

ويضفي الششتري على الخمرة الصوفية صبغةً دينيةً تاريخية، فيربط بين هذه الخمرة والأنبياء، فتصبح الخمرة ذات رموزٍ وإشاراتٍ وكناياتٍ أبعد ممّا يدل عليها ظاهرها[3]، يقول:

فَهُدَاهَا اسْتَبَانْ لِلحَمِيدِ الصَـــبْرِ
وَرَآهَا عِيـــَانْ يُونُسُ فِي البَحْرِ
فَهوَاهَا دَلِيـــلْ وَسَنَـــاهَا قُبْلَـــهْ
قَدْ سُقِيَتْ لِلَخَلِيـــلْ وَلِنُـــوحٍ قَبْـــلَـــهْ
وَهَـــدَتْ لِلسَبِيـــلْ وَأَنَـــارَتْ سُبْلَـــهْ
لا تَقُلْ كَيْفِ كَـــانْ كَـــوْنَ ذَاكَ الأَمْرِ
لَيْسَ يَحْوِيهْ مَكَـــانْ ســـرُّ ذَاكَ السِّـــرِّ
وَلِمُـــوسَى الكَلِيـــمْ حِينْ تَجَلَّى لِلطُّورْ
جُنْحَ لَيـــْلٍ بَهِيـــمْ وَرَأَى سِرَّ النُـــورْ
وَالنَبِـــي الكَرِيـــمْ بَاتَ مِنْهَا مَسْرُورْ
فِي رِضَا وَامْتِنَانْ وَسُمُـــوِّ الـــقَـــدْرِ
شَأَنُه خَيْرُ شَـــانْ بَالِّـــلـــوَا وَالفَخْرِ[4]

(1) الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، ص145.

(2) انظر: حسين، طه، **حديث الأربعاء**، ط2، دار المعارف، مصر،(د . ت)، ج2، ص84.

(3) حلمي، **ابن الفارض والحبّ الإلهي**، ص106.

(4) الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، السابق، ص146-147.

ولعلّه من المفيد الإشارة إلى أنّ شعراء الديارات ركّزوا في خمرياتهم على عنصر الزمن، فنجدهم "يفضلون الشرب في الصباح الباكر استمتاعاً بالنسيم العليل في هذا الوقت، فضلاً عن أنّ منظر الرهبان والقسوس وهم يسرعون إلى الدير يرتلون صلواتهم كان يثير نفوس الشعراء للاستمتاع بمناظرهم والترنم بأصواتهم، يضاف إلى ذلك أنّ الرهبان كانوا يباشرون تقديم الخمور في الصباح الباكر"[1]، وفي أثناء ذلك نجدهم يصفون الدير وطريقه ورهبانه وقسوسه وشمامسته[2]، وأصبح ذلك من الخصائص الموروثة عند المتصوفة في خمرياتهم الصوفية[3]، يقول الششتري:

عَيْنُ الزِّحَامِ السَّيــرْ   لِحَيــنَــا
وَالاصْطِبَاحْ فِي الدَّيرْ   لِشُرْبِــنَا
فَدَعْ الفَنَا لِغَيْرِنَــا   فِي حُبِنَــا
فَمَنْ طَغَى أَوْ بَاحْ   منَ الأَنَــامْ
فَسِرُّنَا الوَضَّــاحْ   مِثْلُ الحُسَامْ[4]

ويقول الششتري أيضاً في طَرْقِ الحانات طلباً للخمر في وقت الصلاة، وقد أخذ رجال الدين المصلّون يتلون ألحانهم:

طَرَقْــتُ الحَــانَ   وَالأَلحَانُ تُتْــلَــى
وَرَاحُ الأُنْــــسِ   فِي الكَاسَاتِ تُجْلَّى
وَشَاهَدْتُ الحَبِيْبَ   وَقَــدْ تَــجَــلَّــى
صِرْتُ فِي الحَانِ   وَالِهاً   عَانِي   حِيْنَ نَادَانِي
تَمَتَّعْ يَا مُعَــنَّى بِــالوِصَــالِ
فَقَدْ رُفِعَ الحِجَابُ عَنْ الجَمَالِ[5]

---

(1) الشتيوي، **شعر الديارات**، ص145.

(2) الشتيوي، **المرجع نفسه**، ص150.

(3) عودة، **تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية**، ص190.

(4) الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، ص233.

(5) الششتري، المصدر نفسه، ص327-328.

ويصل الصوفي بسكره أو بفرط عجبه لما يسمى بالشطح في مصطلح المتصوفة وهي حال للمريد الصوفي إذا زاد وجده[1]، ويشير الششتري إلى هذه الحال في موشّحة له، يقول:

شَطَحْتُ عَنِ الوجُودِ بِفرطِ عُجْبِي
بِــرَاحٍ أَشْــرَقَتْ مِنْ دَنِّ قَلْبِـــي
وَجَــدْتُ بِهَــا الشّفَا مِنْ كُــلِّ كَــرْبِ
جَبَرَتْ كَسْرِي   فَافْهَمُوا سِرِّي   وَاقْبَلُوا عُذْرِي
فَذِي الرَاحُ التِي فِيْهَا الدَّوَا لِي
بَنَاتُ القَلْبِ لا بِنْتُ الدَّوَالِي[2]

ويستدرك الششتري قوله السابق في الخرجة التي هي أساس الموشّح وصفوة القول فيه، فيقول: إنّ الخمرة التي قصدها ليست هي الخمرة المعروفة بين الشعراء إنما هي دواءٌ، وذلك أنها تجبر كسر النفس، وتكشف الغيبيات وتقرّب المتصوّف من ربّه، ولعلّه أراد بها المحبة الإلهية أو الشوق إلى الحق تعالى، ذلك أن أساس هذه الخمرة القلب، يقول:((بنات القلب))، والمحبة مصدر إشعاعها القلب وليست هي الخمرة المعروفة التي يتم اعتصارها من ((الدوالي)).

فنلاحظ التشابه الشديد بين خمريات المتصوّفة والخمريات الشعرية، غير أنّ المتصوفة لجأوا إلى تمييز حديثهم عن الخمرة بإشارةٍ أو قرينةٍ تُميّز خمرياتهم، كما فعل الششتري في الخرجة السابقة.

ومن ذلك أنّ خمريات المتصوفة ارتبطت بالإشارة الدينية، وذلك بمزج هذه الخمريات بقصص الأنبياء، وبذلك تنتفي العلاقة بين هذه الخمرة والخمرة الحقيقة التي هام بها الشعراء، ومن ذلك قول الششتري في موشّحة خمرية صوفية مُطَعّماً إياها بالقصص الديني، يقول:

---

(1) الشرقاوي، **معجم ألفاظ الصوفية**، ص182.

(2) الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، ص328-329.

وإِدْريسُ نَادَمَها فِي العُـــلا

بِهَا نَاحَ نُوحٌ ونَادَى إِلَـــى

حِمَى دَيْرِه نَجْلَه المُبْتَلَـــى

فَقَالَ لَهُ ارْكَـــبْ الجَارِيَـــهْ

لِتَشْرَبْ مِنَ عَيْنِهَا الجَارِيَهْ

ولَمّا تَجَوْهَرَ مِنْهَا الخَلِيـــلْ

فَقَالَ ذَرُونِي فَإِنِّي عَلِيـــلْ

اقْتَرِبْ ابْنِي وَذَاكَ قَلِيـــلْ

وَبِالأَبِ وَالأُمِّ مَـــعْ خَالِيَـــهْ

دَعُوا مَزْجَهَا واشْرَبُوا خَالِيَهْ

وَمِنْ نُورِهَا كَانَ نُـــورُ الكَلِيـــمْ

وَعِيْسَى بِهَا صَارَ يُبْرِي السَقِيمْ

ولِلمُصْطَفَى صِرْفُهَا مِنْ قَدِيـــمْ

فَمَـــاذَا أَقْـــولُ وأَقْوَالِـــيَـــهْ

يُقَصِّرْنَ فَالصَمْتُ أَقْوَى لِيَهْ[1]

فنلاحظ إضفاء الصبغة الدينية على الخمرة في قول الششتري السابق من خلال ربطها بالقصص النبوي ويجعلها محور معجزاتهم المختلفة.

5.9.2 الرموز المسيحية:

عبّرت المسيحية عن التجلي الإلهي بضرب من الحلول والتجسيم، وخلص أتباعها إلى ذلك عن طريق شخصية المسيح عليه السلام الذي يجمع بين اللاهوت والناسوت[2]، ويرى بعض الباحثين أن الدراسات التاريخية للتصوف الإسلامي تشير

---

(1) الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، ص336.

(2) نصر، **الرمز الشعري عند الصوفية**، ص457.

إلى أن الصوفية أَلَمُّوا منذ القرن الثالث الهجري بهذا المصطلح –مصطلح الحلول- وهذا ما يظهر في نتاجهم الأدبي من أشعار ورسائل[1]، ووظّف الوشّاحون المتصوّفة هذه الأفكار الفلسفية المسيحية في موشّحاتهم، ومن ذلك موشحة لابن عربي يقول فيها:

تَدَرَّعَ لاهُوتِي بِنَاسُـــوتِي   وَحَصَّلَ مُوسَى اليَمَّ تَـــابُـــوتِي

فَمَنْ قَالَ عَنِّي إِنَّنِي العَبْدُ

وَقَدْ صَحَّ أَنِّي المَلِكُ الفَرْدُ

فَرُبَّ عَلِيمٍ غَــرَّهُ الجَحْــدُ

فَانْظُر عِزَّتِي فِيْكَ وَتَثْبِيْتِي   عَلَى عَرْشِ تَنْزِيْهِي عَنْ القُوْتِ[2]

لقد استقى ابن عربي حديثه عن الطبيعة الثنائية ممّا قالت به المسيحية حول شخصية المسيح عليه السلام من أنه يجمع بين اللاهوت والناسوت؛ أي حلول الصفات الإلهية (اللاهوتية) في الإنسان(الناسوت) فتصبح الشخصية بذلك (إنسا إلهية)، فهو عبد وهي صفة ناسوتية، وملك فرد وهي صفة لاهوتية، إنّها صورة أخرى لفكرة الحلول أو التجسيم أو التجسيد التي دانت بها المسيحية.

وتبدو فكرة الحلول والاتحاد ظاهرة أيضا في مطلع موشّحةٍ لأبي الحسن الششتري، يقول:

الحُـــبُّ أَفْنَانِـــي   وكُنْتُ حَيّ

مُذْ نَظَرَتْ عَيْنِي   جهراً إلي[3]

ويقول أيضاً في الموشّحة نفسها:

أَنَا هُوَ المَحْبُوبْ   وَأَنَا الحَبِيـــبْ

وَالحُبُّ لِي مِنِّي   شَيءٌ عَجِيبْ[4]

---

(3) نصر، **الرمز الشعري عند الصوفية**، ص457.

(2) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص363.

(3) الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، ص287.

(4) الششتري، المصدر نفسه، ص287.

ويوظّف الششتري فكرة الحلول في موشّحاته بصور عدة، فيقول في موشّحة أخرى:

أَنَا مَحْبُوبِي تَجَلَّى وَانْجَلَى دُونَ نِقَابِ

مَجَرَّداً لَيْسَ عَلَيْهِ مَلْبَسٌ غَيْرَ ثِيَابِي[1]

ووظّف الوشّاحون المتصوّفة بعض المعتقدات والأفكار المسيحية فهناك بعض النزعات الرهبانية المسيحية في الغرب كان معتنقوها يزعمون ((أن الصالح هو المستقر في الطريق الضيق بالجبال حيث تُبْنَى الأديرة)) [2]، فيوظّف الششتري هذه الفكرة في موشّحة له راداً هذه المزاعم، فيقول:

وَقُلْتُـــمْ الصَالِـــحْ فِي الشِّعْبِ هُوَ رَاقِبْ

إبْليسُ لذاك رَايِحْ يَطْلُبْهُ عَنْ صَاحِـــبْ

المُؤمِنُ النَاصِـــحْ مَألُوفٌ أَلُوفٌ طَالِبْ[3]

ومن توظيف الأفكار والمصطلحات المسيحية ما نجده في موشّح لابن سهل الإسرائيلي، حيث يوظّف فكرة التثليث المسيحي(الله، الابن، الروح القدس) في قوله:

فُتِنْتُ فِي ذِي حَوَرْ صِفَاتُهُ السِّحْـــرُ العَجِيـــبْ

يَدِيْنُ فِيهِ البَصَـــرْ بِـــدِيـــنِ عُبَّادِ الصَّـــلِيـــبْ

إِذْ ثُلِّثَـــتْ بِالقَمَـــرْ وَالْحِقْفِ وَالغُصْنِ الرَّطِيبْ[4]

ولكنّ ابن سهل حوّر فكرة التثليثعن أصلها، فَ يُثَلِّث بـــــ (القمـــر، والحقـــف، والغصن الرطيب).

ولا شك أنّ توظيف المصطلحات المسيحية كان من نتاج التفاعـــل الاجتمـــاعي الذي شهده المجتمع الأندلسي بين الأعراق والأديان المختلفة[5].

---

(1) الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، ص363-364.

(2) الششتري، المصدر نفسه، ص 209.

(3) الششتري، المصدر نفسه، ص212.

(4) ابن سهل الإسرائيلي، **ديوان ابن سهل**، ص443.

(5) انظر: جرّار، زمان الوصل، ص87-89.

6.9.2 الحيرة الصوفية:

إنّ المطّلع على النتاج الأدبي الصوفي يلمس الحيرة التي تنتاب المتصوفة ولا تفارقهم في جميع أحوالهم، وَعَبَّرَ المتصوفة عن هذه الحيرة بصورٍ وأشكالٍ عدة، ومن ذلك قول ابن عربي:

شَاهِدُ النَقْلِ الّذِي حَيَّرِنِـــــي وَبِهِ أَحْيَـــى
وَدَلِيلُ العَقلِ قَــدْ صَيَّرَنِـــي مُنْكِراً أَشْيَــا
فَتَرَانِي عِنْدَمَــا خَيَّــرَنِـــي أَكْرَهُ المَحْيَــا
فَأَنَا مَا بَيْـــنَ عَقْــلٍ وَخَــبَرْ ظَالِمٌ مَظْلُومْ
فَإِذَا اسْتَرَحْتُ مِنْ سِجْنِ الفِكَرْ قُمْتُ بِالقَيُّومْ(1)

فنلاحظ حيرة ابن عربي بين الأخذ بين ما تنقله له الحواس و بين ما يمليه عليه عقله، فهو إذا خُيِّر يجد نفسه كارهاً للحياة، وسرعان مَا يَلوذُ إلى الحق تعالى عندما يخلّص نفسه من سجن الفكر.

ومن موشّحات الششتري التي وظّفت فكرة الحيرة الصوفية قوله:

كلُّ وقتٍ مِنْ حبيبي قَدْرُهُ كألـــف حِـــجّة
فازَ من خلَّى الشواغل ولـــمولاه تـــــوجّه
كُنْتُ قَبْلَ اليَوم حَائِرْ فِي زَوَايَا الكَـوْنِ دَائِـرْ
فِي بِحَارِ الفِكْرِ مُلْقَى بَيْنَ أَمْوَاجِ الخَـوَاطِـرْ
وَالذِي كَانَ مُـرَادِي لَمْ يَزَلْ فِي القَلْبِ حَاضِرْ
كَشَفَ السِّترْ عن عيني وبَدَا في كـــلٍّ بهـــجهْ(2)

فالششتري قبل معرفته لحبيبه وقبل أن يتوجّه لمولاه ويكشف له السِتْر كان في حيرة، تائــه في زوايا الكون، ملقى في بحار الفكر بين أمواج الخواطر.

ومهما يكُن من أمرٍ، فقد حفلت الموشحات بمصطلحات التصوّف وألفاظه، ويبدو أن المتصوّفة رأوا في الموشّح مُتّسعاً كبيراً للتعبير عن منهجهم وفلسفتهم الصوفية الخاصة، ووسيلةً أدبية لنشر أفكارهم وآرائهم بين فئتي العامة والخاصة الذين استهواهم فن التوشيح، وشاع بينهم.

---

(1) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص116-117.

(2) الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، ص362.

الفصل الثالث

توظيف الموروث الأدبي

يشكل الموروث الأدبي العربي المشرقي والأندلسي شعراً ونثراً وتوشيحاً وأغانيَ شعبية مخزوناً ثقافياً غنياً لَدَى الوشّاحين الأندلسيين، يسترجع كل ذلك لبناء نصّه التوشيحي، ويكسبه قيمةً وبُعداً أدبياً ضارباً في عمق التراث والحياة الأدبية، وسَنُفَصِّل القول فيما يأتي حول تعامل الوشّاح مع مخزونه التراثي الأدبي المشرقي والأندلسي، وسنبين في ذلك الآلية والمنهج الذي سار عليهما الوشّاح الأندلسي في استدعائه للتراث الأدبي في موشّحاته.

1.3 توظيف الموروث الشعري:

إنّ توظيف الشعر في الأعمال الأدبية ليس جديداً، فهو ظاهرة معروفة في الأجناس الأدبية المختلفة قبل اختراع الموشّح في الأندلس، فقد لاحظ النقّاد القدامى هذه الظاهرة وأفاضوا القول فيها، فعرَّفوها تحت مسميات متعددة، ويرى بعض الباحثين أنّ استعمال اللاحقين لمعاني السابقين تقع في ضربين: الأول مستحسن وهو ما أسموه حسن الأخذ، ويقع في أقسام منها النظر والملاحظة، ونقل المعنى إلى معنى آخر، وكشف المعنى وإيضاحه، وتكافؤ المتّبع والمبتدع، واختصار اللفظ الطويل مع حراسة المعنى، أمّا الضرب الثاني المستقبح فهو أقسام أيضاً منها تقصير المتّبع عن إحسان المبتدع، والإلتقاط أوالتّلفيق، والاهتدام ويسمى نسخاً، والإغارة والاصطراف والانتحال[1]، وغير ذلك من المسميات التي جمعها الدارسون والنقّاد المحدثون تحت

([1])انظر:علي بن خلف،أبو الحسن علي بن عبدالوهاب، **مواد البيان** ،(د.ط)،معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية،جامعة فرانكفورت،جمهورية ألمانيا، 1407هـ/1986م، ص295-306.،العباسي،عبدالرحيم بن أحمد(ت963هـ/1555م)،**معاهد التنصيص على شواهد التلخيص** . تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد،(د.ط)،عالم الكتب، بيروت،لبنان، 1367هـ/1948م،ج4، ص5-59، طبانة، بدوي، **السرقات الأدبية**،(د.ط)،دار الثقافة، بيروت، لبنان،1986م، ص52-63.

مسمى (التناص) [1]، فيرى أصحاب المناهج النقدية الحديثة أن العمل الفني لا يتخلق ابتداء من رؤية الفنان وإنما من أعمال أخرى، أي أنّ العمل الفني يحمل في طياته إعادة بناء لأعمال ونماذج فنية أخرى[2].

وقد غدت ظاهرة توظيف الموروث الشعري عنصراً مهمّاً في بناء الموشّح الأندلسي، وأشار إلى ذلك النقّاد القدامى في حديثهم عن الموشحات، فيذهب ابن بسّام في حديثه عن مخترع الموشّح إلى أنّه كان" يأخذ اللفظ العامي والعجمي ويسميه المركز ويضع عليه الموشّحة"[3]، ويشر ابن سناء الملك إلى ذلك، فيقول: ((وفي شجعان الوشّاحين والطعانين في صدر الأوزان من يأخذ بيت شعرٍ مشهوراً فيجعله خرجة ويبني موشّحه عليه))[4]، ويتابع ابن سناء الملك حديثه عن ظاهرة توظيف الشعر في الموشّحات، فيقول: ((وفي الوشّاحين من أهل الشطارة والدعارة من يأخذ بيتاً من أبيات المحدثين فيجعله بألفاظه في بيت من أبيات موشّحه))[5].

إنّ حديث ابن سناء الملك عن توظيف الشعر في الموشّحات سواء في متن الموشّحة يُشكِّل شرطاً رئيساً في بناء الموشّح؛ وقد نسب ابن سناء الملك هذا الصنيع إلى شجعان الوشّاحين وجهابذتهم، ويظهر من قول ابن سناء الملك أنّ هؤلاء الوشّاحين كانوا يتخيرون الأشعار الرائجة أو المشهورة، فالوشّاح بوعي مسبق وقصد متعمّد يلجأ إلى بيت شعر اشتُهِر بمتانته وذيوعه بين أسماع الناس ويضع هذا البيت في موشحته ليجعل منها قولاً رائجاً وصيتاً ذائعاً بين المتلقين وليلاقي هذا الموشّح الشهرة التي كان قد اكتسبها بسبب توظيفه لبيت شعر ذائع الشهرة، ويستثمر الوشّاح هذه الأبيات الشعرية

([1]) انظر: الزعبي،أحمد، **التناص نظرياً وتطبيقياً**، ص7.

([2]) فضل، صلاح، "طراز التوشيح بين الانحراف والتناص" **فصول**، المجلد الثامن، العدد 1، مايو 1989، ص77.

([3]) ابن بسّام،**الذخيرة**، ق1، مج1، ص469.

([4]) ابن سناء الملك، **دار الطراز**، ص32.

([5]) ابن سناء الملك، المصدر نفسه، ص32.

التي تمثّل فلذات شعرية تجمعت حولها بفعل التراكمات التاريخية طاقة إيحائية فذّة في إنتاج دلالته [1].

إنّ توظيف الوشّاح للأبيات الشعرية في موشّحته دليلٌ على أنّ الموشّح الذي يُعدّ فناً شعرياً مُبتَكَراً يدلّل على قدرة الوشّاح على تطويع الشعر العربي التقليدي لمعطيات الفن الجديد، واتخاذه عنصراً أساسياً في بنائه من خلال التناسق والتلاحم بين العناصر التجديدية والتقليدية في بناء الموشّحة بناءً لغوياً وموسيقياً وفنياً ودلالياً، فيرى صلاح فضل أن اقتباس الأشعار في الموشّحات ((خروج صارخ على النموذج المثالي للقصيدة العربية غير المسبوقة؛ إنه ليس من قبيل السرقات المستترة بل هو قطع الطريق الشعري والسيطرة عليه)) [2].

ولمّا كانت الموشحة تُعدّ شكلاً فنياً جديداً وثورةً على النظام التقليدي للقصيدة العربية فإنّ الباحث يرى أن توظيف الأبيات الشعرية التقليدية في الموشحة يمثّل تحدياً صارخاً للقصيدة التقليدية، وذلك بإثبات أن الموشّحَ قادرٌ على مسايرة القصيدة التقليدية باقتطاع شذرات من القصائد وصهرها في الموشّحة، على الرغم ممّا تتسم به الموشّحة من شدّة التعقيد الفني والموسيقي والبنائي.

ولربما أيضا أن الموشّح كان يطلب الشرعية لدى الشعر التقليدي فكل حركة أدبية تجديدية صادفت في طريقها صعوبات ومناوئين لهذه الحركة، فالوشّاح يؤمن كل الإيمان بمكانة الشعر والقصيدة التقليدية وأثر هذه المكانة المرموقة في أسماع متلقي الشعر ومتذوقيه؛ لذلك عمد الوشّاح إلى الشعر مُوظِّفا إياه في الموشّحة ليحقق الشرعية الأدبية للموشحة.

ولقد تعددت طرائق توظيف الشعر في الموشحات، ومن ذلك ما يشير إليه ابن سناء الملك في قوله:((وفي الوشّاحين من أهل الشطارة والدعارة من يأخذ بيتاً من أبيات المحدثين فيجعله بألفاظه في بيت من أبيات موشّحه)) إنّ قول ابن سناء الملك:(فيجعله

([1]) فضل، "**طراز التوشيح بين الانحراف والتناص**"، ص78.

([2]) فضل، المرجع نفسه ، ص78.

بألفاظه) يدل على أنّ مِنَ الوشّاحين مَنْ أخذ البيت الشعري كاملاً بألفاظه، ومنهم منْ أخذ معنى البيت فقط أو أخذ البيت بعد تحويره وتعديله بتقديم أو تأخير أو غير ذلك، وسنتناول ذلك بالتفصيل.

وتجدر الإشارة أيضا إلى أن توظيف الشعر في الموشّحات يكشف لنا عن ثقافة الوشّاح ومخزونه الشعري وقدرته على استرجاع هذا المخزون الثقافي الشعري عند إبداعه الموشّحة وتطويعها لامتصاص عدد من النصوص الشعرية.

1.1.3 توظيف الشعر المشرقي:

لقد ظل الأندلسيون في حنين دائم إلى المشرق كَمَا يُشير إلى ذلك ابن بسام بقوله إنّ الأندلسيين ((أبوا إلا متابعة أهل المشرق، يرجعون إلى أخبارهم المعتادة رجوع الحديث إلى قتادة، حتى لو نعق بتلك الآفاق غراب أو طَنَّ بأقصى الشام والعراق ذباب، لجثوا على هذا صنَماً، وتلوا ذلك كتاباً مُحْكَماً))[1].

ولقد دفع هذا القول بعض الباحثين إلى أن ينعتوا الأدب الأندلسي بالجمود والتقليد وعدم الإتيان بشيء جديد يذكر[2]، غير أنّ هذا التقليد يمثّل إعجاب الأندلسيين بالأدب والشعر المشرقي، فنجد إشارات عدة إلى المعارضات الشعرية التي حاول الأندلسيون فيها أن يتفوّقوا بها على نظرائهم المشارقة[3]، ويرى أحمد هيكل أن دواعي المعارضة عند الأندلسيين تتمثل في محاولتهم التفوق على سابقيهم المشارقة مدفوعين بروح القومية الأندلسية[4] فالشخصية الأدبية الأندلسية بقيت محافظة على مقومات الأصالة،

([1]) ابن بسام، **الذخيرة**، ق1، مج1، ص12.

([2]) أمين، أحمد، **ظُهر الإسلام**، ج3، ص 104.

([3])للاطلاع على معارضات الأندلسيين للمشارقة انظر: ابن بسام، **الذخيرة**، ق 1،مج1، ص79، 122، 131، 157، 360، 510، ق4،ج1، ص22-25، المقري،**نفح الطيب**،ج6، ص38،ج8، ص62-64.

([4]) هيكل، أحمد، **الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط الخلافة**، ط(6)، دار المعارف، مصر، 1971م، ص259.

واستجابت في الوقت نفسه إلى دواعي التجديد، وذلك ممّا أدى إلى ظهور نماذج أدبية طريفة مبتكرة منها الموشّحات[1].

وسنعرض الآن بشيء من التفصيل لجوانب توظيف الأبيات الشعرية في الموشّحات، والذي سُلِكَ بآليات مختلفة إما بإيراد البيت الشعري بألفاظه ومعانيه أو كما يُطْلَق عليه الاقتباس المباشر أو الإشاري، ومنه التوظيف غير المباشر وذلك بالتحوير والتعديل لبيت الشعر المقتبس إما بالحذف أو بالزيادة أو بإعادة بناء البيت الشعري بصيغة جديدة وذلك للتحقيق التوافق والانسجام بين البيت الشعري المُقْتَبَس والبنية الفنية والدلالية للموشّح.

يقول ابن رافع رأسه:

كَمْ قُلْتُ للسُّـــقْمِ   إذ أَضَرَّ بِي فِيهِ
دُونَكَ ذَا جِسْمِي   فِدْيَةً لِفَادِيــــــهِ[2]

فابن رافع رأسه يخاطب السقم الذي أضرّ به، يبذل له جسمه فديةً ليوسعه بأنواع السقام، فهل كان بذلُ ابن رافع رأسه كبذل المتنبي؟ فإذا كان ابن رافع رأسه قد بذل جسمه كلّه للسقم، فقد سبقه المتنبي وبذل المطارف والحشايا له، وفي ذلك يقول المتنبي واصفاً الحمّى التي ألمّت به:(من الوافر)

بَذَلْتُ لَهَا المَطَارِفَ وَالحَشَـــايَا   فَعَافَتْهَا وَبَاتَتْ فِي عِظَامِي
يَضِيْقُ الجِلْدُ عَنْ نَفْسِي وَعَنْهَا   فَتُوسِعُهُ بِأَنْوَاعِ السِّقَـــــامِ[3]

ويظهر أنّ ابن رافع رأسه عمد إلى معنى بيتي المتنبي وأخذه وأعاد بناءهما من جديد بألفاظ وبنية جديدتين، بما يتناسب و بنية الموشّح، ويحقق الدلالة التي أراد ابن

---

(1) الدقاق، **ملامح الشعر الأندلسي**، ص45.

(2) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص15.

(3) المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين (ت354هـ/965م)**ديوان أبي الطيب المتنبي** ، شرح:أبو البقاء العكبري(ت610هـ/1213م)ضبط نصّه وصحّحه كمال طالب، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،1418هـ/ 1997م، ج4، ص148.

رافع رأسه تحقيقها، تلك الدلالة التي وجدها ابن رافع رأسه عند المتنبي في قوله السابق، فهو بذلك قدّم فكرته بصورة طريفة وأضفى على موشّحه هالةً شعريةً أصيلةً.

ويقول ابن رافع رأسه في موشّحة أخرى داعياً فؤاده إلى الصبر وعدم الروع:

فُؤَادِي اسْتَعِنْ بِالصَبْرِ   إِلَى كَمْ تُرَاعُ[1]

لقد عمد ابن رافع رأسه إلى بيت شعر للشاعر الخارجي قطري بن الفجاءة[2]، قوله: (من الوافر)

أَقُولُ لَهَا وَقَدْ جَاشَتْ حَيَاءً   مِنَ الأَبْطَالَ وَيْحَكِ لا تُرَاعِي[3]

لقد أعاد ابن رافع رأسه بناء بيت الشعر بناءً جديداً من غير أن يخل بالمعنى، فقطري بن الفجاءة اعتمد أسلوب التوبيخ لنفسه التي أصابها الروع من الأبطال، أمّا ابن رافع رأسه فدعا قلبه إلى الصبر وترك الروع دعوةً لينة دون أن يوبّخه كما فعل ابن الفجاءة.

ويؤمن الكميت بأن الرُقَى لا تجدي نفعاً لدفع المنية فيقول:

هَلْ تَنْفَعُ الرُّقَى   وَدُونِي   المَنَايَا حَوْمْ[4]

فليست الصورة المرسومة في قول الكميت هي من ابتكاره أو نسج خياله، فقد عهدنا هذه الصورة من قبل عند أبي ذؤيب الهذلي في عينيته المشهورة ((أَمِنَ المَنُونِ وَرَيْبِهَا تَتَوجَّعُ)) فعكف الكميت على بيت أبي ذؤيب الهذلي:(من الكامل)

وإِذَا المَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا   أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيْمَةٍ لا تَنْفَعُ[5]

([1]) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**،مج1، ص34.

([2]) هو أبو نعامة قطري بن الفُجاءة واسمه جعونة بن مازن المازني الخارجي،خرج زمن مصعب بن الزبير لمّا ولي العراق نيابة عن أخيه عبدالله بن الزبيرسنة ست وستين للهجرة فبقي قطري يقاتل عشرين سنة ويسلّم عليه بالخلافة، وكان الحجاج بن يوسف الثقفي يسيّر إليه جيشاً بعد جيش وهو يستظهر عليهم، ولا عقب لقطري، وقيل لأبيه الفجاءة لأنه كان باليمن فقدم على أهله فجأة فسمي به، قتله سفيان بن الابرد الكلبي سنة 78هـ/697م.انظر: ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد (ت681هـ/697م)، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق:إحسان عبّاس،دار صادر، بيروت، لبنان،1970م،مج4، ص93-95.

([3]) معروف، فايق محمود، **ديوان الخوارج**، ط1، دار المسيرة، بيروت، لبنان،1983م، ص199.

([4]) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، السابق، مج1، ص49.

([5]) الهذلي، أبو ذؤيب خويلد بن خالد (ت27هـ/648م)، **ديوان أبي ذؤيب الهذلي**، شرح وتحقيق: سوهام المصري،راجعه وقدم له: ياسين الأيوبي، ط1،المكتب الاسلامي، بيروت دمشق،عمان،1419هـ/1998م، ص147.

لقد حوّر الكميت بنية البيت وجعلها على شكل استفهام استنكاري بدلاً من الصيغة الشرطية عند الهذلي، واستبدل كلمة الرقى بكلمة التمائم وهما لفظان لمدلول واحد، كما أعاد بناء صورة المَنِيَّة فشبّهها بالطائر الذي يحوم محلّقاً بعد أن كانت صورة المنية عند الهذلي حيواناً مفترساً ينقَضُّ على فريسته بأظفاره، لقد تصرّف الكميت ببيت الهذلي تصرّفاً كاملاً ليتفق وبنية موشّحته، وعلى الرغم من ذلك إنّ قارئ قول الكميت يستدعي في ذاكرته قول أبي ذؤيب الهذلي.

وفي موشّحة غزلية يقدّم الكميت أعذاره لهيامه وافتتانه بمحبوبته ليدفع البأس والحرج عنه، يقول:

فَهَلْ عَلَيّ فِي الحُبِّ مِنْ بَاسِ
وَقَدْ فُتِنْتُ بِغُصــْنِ مَيَّـــاسِ
عَذْبِ الثَنَايَا عَاطِرِ الأَنْفَاسِ[1]

فالكميت في قوله: ((فهل عليّ في الحب من باس)) كان قد اقتبس بعضاً من بيت أبي نُواس:(من الهزج)

وَهَبْنِي بُحْتُ بِالحُبِّ فَهَلْ بِالحُبِّ مِنْ بَاسِ[2]

فقد عمد الكميت إلى عجز بيت أبي نواس ووظّفه في موشّحته بعد أن حوّر وعدّل في بنائه وذلك بزيادة كلمة واحدة على عجز البيت، ولعلّه من المفيد الإشارةأيضاً إلى أنّ للعباس بن الأحنف[3] بيت شعر شبيه ببيت أبي نوّاس يقول فيه:(من الهزج)

يَلُومُونِي عَلَى الحُبِّ وَمَا بِالحُبِّ مِنْ بَاسِ[4]

([1]) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص65-66.

([2]) أبو نواس،الحسن بن هانئ(198هـ/813م)، **ديوان أبي نواس،(د.ط)**، دار صادر، بيروت،(د.ت)، ص381.

([3]) أبو الفضل العباس بن الأحنف بن الأسود الحنفي نسبةً إلى بني حنيفة أصله من اليمامة بنجد خالف الشعراء في طرائقهم فلم يمدح ولم يهجُ بل كان شعره كلّه غزلاً وتشبيباً قال فيه البحتري :أغزل النـاس، تـوفي ببغـداد وقيل بالبصرة سنة192هـ/807م.انظر:ابن خلكان، **وفيات الاعيان**،مج3، ص20.

([4]) العباس بن الأحنف (ت192هـ/807م)، **ديوان العباس بن الأحنف**، شرح:مجيد طراد، ط 1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1414هـ/ 1993م، ص169.

ويقول ابن اللبّانة في موشّحة غزلية:

كَوَاعِبٌ أَتْـــــــرَابْ   تَشَابَهَتْ قَـــدًّا

عَضَّتْ عَلَى العُنَّابْ   بِالبَرَدِ الأَنْدَى[1]

فابن اللبّانة يرسم صورةً فنيةً للنساء الحِسَان، فالشفاه عنّاب والنواجذ حب البرد، وتذكرنا هذه الصورة بمأثور الوأواء الدمشقي[2]:**(من البسيط)**

وأَمْطَرَتْ لُؤلُؤاً مِنْ نَرْجِسٍ وَسَقَتْ   وَرْداً وَعَضَّتْ عَلَى العُنَّابِ بِالبَرَدِ[3]

لقد تمثّل ابن اللبّانة قول الوأواء الدمشقي فاقتبس عجز البيت فقط ثم حذف جزءاً منه وأضاف مكانه جزءاً آخر، فأعاد صياغة الشطر من جديد بما يتناسب مع موسيقى الموشّح، وأضاف مفردة (الأندى) لتتوافق مع قافية الأغصان في الدور. ولكن مهما يكن من تعديل وتحوير فإن المطّلع يستطيع إرجاع قول ابن اللبّأنة إلى مصدره الذي استقى منه.

وكان الوشّاح يعمد أحياناً إلى بيت شعر مشرقي مشهور ويقتبس فكرته ويعيد بناء البيت بناءً جديداً بألفاظ من عنده، حتى يبدو للسامع أنْ لا علاقة بين القولين الحاضر والماضي، فيستلهم الوشّاح معنىً أو صورة من بيت شعري دون أن يذكر جزءاً أو لفظة تشير إلى ذلك البيت، ومن ذلك قول ابن اللبّانة مادحاً:

فَهْوَ ضَيْغَمٌ قَسْوَرْ   وَالخَيْلُ تَذْعَرْ   وَهْوَ شَادِنٌ جَائِرْ   وَالكَأسُ دَائِرْ[4]

ففي قول ابن اللبّانة استلهام لقول طرفة بن العبد:**(من الطويل)**

فَإِنْ تَبْغِنِي فِي حَلْقَةِ القَوْمِ تَلْقَنِي   وَإِنْ تَقْتَنِصْنِي فِي الحَوَانِيتِ تَصْطَدِ[1]

([1]) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**،مج1، ص212.

([2]) هو أبو الفرج محمد بن أحمد الغساني، اشتهر بالوأواء الدمشقي، شاعر مطبوع،منسجم العبارة، حسن، جيد التشبيه، تــوفي سنة385هــ/995م.انظر:ابن خلكان، وفيات الأعيان، مج7، ص240-241.

([3]) الوأواء الدمشقي، أبو الفرج محمد بن أحمد الغساني (ت385هــ/995م)،**ديوان الوأواء الدمشقي** . تحقيق: سامي الــدهّان، ط2، دار صادر، بيروت، لبنان، 1414هــ/ 1993م، ص84.

([4]) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**،مج1، السابق، ص224.

فطرفة بن العبد كان قد سبق إلى فكرة الإقامة في ساحات الوغى ومجالس اللهو، فاستلهم ابن اللبّانة قول طرفة في هذا المضمون وأعاد إخراجه بثوب جديد.

ويدخل ضمن مجال الاستلهام للأقوال الشعرية السابقة، ما نجده في موشّحة أبي بكر الأبيض من استلهام لبيت شعري للخنساء(ت24هـ/644م)، يقول الأبيض مادحاً شخصاً يُدعى أبا الحسين:

كَيْفَ لا يُهَابْ   شَادِنٌ هُوَ اللَّيْثُ

كَفُّهُ السَحَـابُ   وَنَوَالُهُ الغَـيثْ[2]

فاستلهم الأبيض قول الخنساء (من الطويل)

وَكُنْتَ إِذَا كَفٌّ أَتَتْكَ عَدِيمَةً   تُرَجِّي نَوَالاً مِنْ سَحَابِكَ بُلَّتِ[3]

ولكن استلهام الأبيض كان أكثر وضوحاً من استلهام ابن اللبّانة؛ فأبقى الأبيض على بعض ألفاظ الخنساء وأعاد تركيبها وإظهارها بثوبٍ جديد.

وتصرف ابن باجّة في إحدى موشّحاته بالصورة الفنية التي رسمتها الخنساء لأخيها صخر عندما قالت(من البسيط)

أَغَرٌّ أَبْلَجُ تَأْتَمُّ الهُدَاةُ بِهِ   كَأَنَّهُ عَلَمٌ عَلَى رَأسِهِ نَارُ[4]

يقول ابن باجّة مادحاً أبا بكر بن تيفلويت[5] في موشّحته المشهورة (جرّر الذيل أيما جرّ):

كُلَّمَا لاحَ وَهْوَ مُلْتَثِـمُ

كَهِلالٍ تَحُفُّهُ دِيَـمُ

([1])طرفة بن العبد (ت60ق.هـ/564م)**ديوان طرفة بن العبد** ، شرح:الأعلم الشنتمري، تحقيق : دريد الخطيب ولطفي الصقّال،(د . ط)،مجمع اللغة العربية بدمشق،(د.ت)، ص29.

([2]) غازي، **ديوان الموشّحات الاندلسية**، مج1، ص395.

([3])الخنساء، تماضر بنت عمرو السليمية(ت24هـ/644م)، **ديوان الخنساء**، شرح: ثعلب أبو العباس أحمد بن يحيى بن يسار الشيباني النحوي(ت291هـ/903م)، تحقيق:أنور أبو سويلم، جامعة مؤتة، ط 1 دار عمار، 1409هـ، 1981م، ص386.

([4]) الخنساء، المصدر نفسه، ص386.

([5])هو الأمير أبو بكر بن إبراهيم المعروف بـ ابن تيفلويت،كان صاحب سرقسطة في عهد المرابطين، وممدوح الفيلسوف ابن باجة، توفي سنة510هـ/1116م، انظر:المقري، **نفح الطيب**،ج2، ص212. .

خَافِقاً فَوْقَ رَأسِهِ عَلَمُ(1)

لقد استعار ابن باجّة صورة العلم من قول الخنساء وعدّل فيها وقدّم وأخّر لتظهر الصورة عنده على نحو آخر، على الرغم من أنّ المدلول واحد وهو البروز والشهرة.

كما وظّف ابن الصيرفي الصورة نفسها في موشّحة له، ولكن بتعديل آخر أقل مما كان عليه عند ابن باجّة، يقول:

أَحْبِبْ بِخَدٍّ مِنَ النّـــُوَارِ
مُفَضَّضٍ مُذْهَبِ الأنْوَارِ
كَأَنّهُ عَلَمٌ مِنْ نَـــــــارِ(2)

ومما شاع عند الوشّاحين الأندلسيين ظاهرة الشكوى من نحول الجسم بسبب العشق(3)، وهي ظاهرة شائعة في الشعر المشرقي ربما كان الأندلسيون قد تأثروا بها، ومن ذلك قول ابن بقي:

قُلْتُ وَقَدْ شَرَّدْ ... النَّوْمَ عَنِّـــي
وَأَيْأسَ العُوَّدْ ... السُقْمُ مِنِّـــي
صَدَّ فَلَمَّا صَدْ ... قَرَعْتُ سِنِّي
جِسْمِي نَحِيلْ ... لا يَسْتَبِيـــنْ
تَطَلَّبَهْ الجُلاَّسْ ... حَيْثُ الأَنِينْ(4)

يظهر أنّ ابن بقي عمد إلى الشعر المشرقي واستقى منه الصورة التي ظهرت للجسم النحيل، ومن ذلك قول الوأواء الدمشقي(من الخفيف)

أَلِفَ السُّقْمُ جِسْمَهُ وَالحَنِينُ ... وَبَرَاهُ الهَوَى فَلَـيْسَ يَبِـــــينُ
قَدْ سَمِعْنَا أَنِيْنَهُ مِنْ قَرِيْبٍ ... فَاطْلُبُوا الجِسْمَ حَيْثُ كَانَ الأَنِينُ(5)

---

(1)غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، السابق، مج1، ص409- 410.

(2) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1، ص532.

(3) انظر:غازي، المصدر نفسه، مج1، ص459، مج2، ص8، مج2، ص143.

(4) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص456.

(5) الوأواء الدمشقي، **ديوان الوأواء الدمشقي**، ص232.

لقد أحدثَ ابن بقي تحويراً طفيفاً على بيت الوأواء الدمشقي ليتناسب مع سائر أقفال الموشّحة، ويخدم الفكرة والدلالة التي سعى إليها.

وهذا المعنى نجده عند الشاعر العباسي المعروف بالخبّاز البلدي[1] في قوله:(من الخفيف)

أَنَا أَخْفَى مِنْ أَنْ يَحِسُّ بِجِسْمِي   أَحَدٌ حَيْثُ كُنْتُ لَوْلا الأَنِيْنُ

فَكَأني الهلالُ فــي ليلةِ الشــــ   كِّ نُحُولاً فَمَا تراني العيونُ[2]

ويبدو أنّ أحد الشاعرين الوأواء الدمشقي والخبّاز البلدي كان متأثراً بالآخر في قوليهما السابقين حيث أنّهما كانا متعاصرين.

ومن أساليب الوشّاحين في تحوير الأبيات الشعرية أن يعمدوا إلى بيت الشعر ويستخدموا ألفاظاً مرادفةً للألفاظ الأصلية فيه مع تغيير في البنية الصرفية لبعض الألفاظ لإخراج المعنى بصورة جديدة وتطويعه ليتناسب مع الموشّحة ومن ذلك قول ابن بقي:

قَالُوا ولَمْ يَقُولُوا صَــوَابَا

أَفْنَيْتَ فِي المُجُونِ الشَبَابَا

فَقُلْتُ لَو نَوَيْتُ مَتــــــَابَا

وَالكَأسُ فِي يَمِينِ غَــزَالِي

وَالصَوْتُ فِي المَثَالِثِ عَالِ   لَبَدَا لِي[3]

لقد أعاد ابن بقي في هذا الدور صياغة بيتي كشاجم الرملي[4]:(من الطويل)

---

(1) هو(أبو) بكر محمد بن أحمد بن حمدان المعروف بالخبّاز البلدي، هو من بلدةٍ يُقالُ لها :(بَلَد) من بلاد الجزيرة التــي فيهــا الموصل، من عجيب شأنه أنّه كان أمّياً، وشعره كلّه ملحٌ وتحفٌ، وغررٌ وطُرَف ولا تخلو مقطوعة له من معنى حسَن أو مثل سائر، توفي سنة 380هــ/990م.انظر:الثعالبي، أبو منصور عبدالملك بن محمد (ت429هــ/1038م)، **يتيمة الــدهر في محاسن أهل العصر** ، شرح وتحقيق:مفيد محمد قميحة، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان،1403هــ/1983م،ج2، ص244.

(2) انظر البيتين: الثعالبي، المصدر نفسه،ج2، ص248.

(3) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص464.

(4) هو أبو الفتح محمود بن الحسين بن السندي بن شاهك الرملي المعروف بكشاجم، شاعر متفنن أديب من كتّاب الإنشاء مــن أهل الرملة بفلسطين، فارسي الأصل،ولفظ كشاجم منحوت من علوم كان يتقنها، الكاف للكتابة والشــين للشــعر والألــف للإنشاء والجيم للجدل والميم للمنطق، تــوفي ســنة 360هـــــ/970م. أنظــر: الصــفدي، صــلاح الــدين خليــل بــن

يَقُولُونَ تُبْ وَالكَأْسُ فِي كَفِّ أَغْيَدٍ وَصَوْتُ المَثَانِي وَالمَثَالِثِ عَالِي
فَقُلْتُ لَهُمْ لَوْ كُنْتُ أَضْمَرْتُ تَوْبَةً وَأَبْصَرْتُ هَذَا كُلَّــهُ لَبَدَا لِـــي[1]

إنّ المقارنة بين نص ابن بقي ونص كشاجم يُظهِر أنّ ابن بقي عمد إلى بيتي كشاجم فاستبدل ((يمين غزالي)) بـــ ((كف أغيد)) وحذف كلمة المثاني وأبقى على المثالث واستخدم بدلاً من ((أضمرت)) ((نويت))وغيّر في البنية الصرفية للمفردة ((توبة)) وحوّرها إلى ((متابا))، ويتبين لنا من ذلك أن الوشّاح كان يتصرّف أحياناً في الأبيات الشعرية تصرّفا كبيراً ويخضعها لمتطلبات معنى الموشّح وبنائه.

ومن التصرّف أيضا في الأبيات الشعرية المشرقية، ما نجده في موشّحة لابن سهل إذ يقول:

وَلاَ جَرَمْ إِنَّ الضَّـــرَمْ إِذَا احْتَدَمْ تَــــمَّ بِالنِّـــــدِّ
وَلاَ جُحُودْ عَنِ الحَسُودْ أَفْشَى الوُقُودْ صَنْدَلَ الهِنْدِ[2]

ولا يخفى على المطّلع إحالة قول ابن سهل السابق إلى أصله المشرقي، فقد عمد ابن سهل إلى بيتين لأبي تمّام وأعادَ بناءهما من جديد، وهما:(من الكامل)

وَإِذَا أَرَادَ اللهُ نَشْرَ فَضِـــــــيْلَةٍ طُوِيَتْ أَتَــاحَ لَهَــا لِسَانَ حَسُودِ
لَوْلاَ اشْتِعَالُ النَارِ فِيْمَا جَاوَرَتْ مَا كَانَ يُعْرَفُ طِيْبَ عَرْفِ العُودِ[3]

فَيُلاحَظ التشابه في الفكرة والمعنى والدلالة على الرغم من أن ابن سهل تصرّف في البيتين تصرّفاً كبيراً يكاد يقطع الصلة بين قوله وقول أبي تمّام، ولكن الإمعان في كلا النصين يعيد الربط بينهما، وفي رأي الباحث أنه ينمّ على القدرة الفنية الواسعة التي

أيبك(ت764هــ/1363م)،**أعيان العصر وأعوان النصر**،حقّقه، علي أبو زيد وآخر ون، قدّم له: عبدالقادر مبـــارك، ط1، دار الفكر، دمشق، سورية، 1418هــ/1998م، ج3، ص165.

(1) كشاجم، أبو الفتح محمود بن الحسين الرملي (ت360هــ/970م)، ، **ديوان كشاجم**، تحقيق: خيرية محمد محفوظ، (د . ط)، مطبعة دار الجمهورية، بغداد، العراق، 1390هــ/ 1970م، ص405.

(2) ابن سهل الإسرائيلي، **ديوان ابن سهل**، ص445.

(3) أبو تمّام، **ديوان أبي تمّام**، ج1، ص402.

كان يمتلكها ابن سهل في حسن الأخذ وإعادة بناء الأقوال السابقة بألفاظ جديدة وبناء مغاير مع الإبقاء على بعض الخيوط الدقيقة التي تربط بين النصين الغائب والحاضر.

ويطالعنا أيضا في موشّحة لابن الخطيب توظيف لبيت شعرٍ لأبي نوّاس، يقول ابن الخطيب:

يَا مُرَادِي وَمُنْتَهَى أَمَلِـــــي
هَاتِهَــا عَسْجَدِيَةِ الحُلَـــــلِ
حَلَّتْ الشَّمْسُ مَنْزِلَ الحَمَلِ(1)

وفي قوله حلّت الشمس منزل الحمل توظيف لقول أبي نواس:(من المنسرح)

أَمَا تَرَى الشَمْسَ حَلَّتْ الحَمَلا   وَقَامَ وَزْنُ الزَمَانِ فَاعْتَدَلا(2)

فاستخدم ابن الخطيب آلية التقديم والتأخير في تصرّفه بقول أبي نوّاس وتحويره ليتفق وبناء الموشّحة.

ومن التحوير البسيط أيضاً الذي يسهل إحالته إلى نصّه الأم قول ابن زمرك:

فَالعَيْشُ نَوْمٌ وَالرَّدَى يَقْظَةُ   وَالمَرْءُ مَا بَيْنَهُمَا كَالخَيَالْ(3)

إنّ اطلاع المتلقي على قول ابن زمرك السابق وتمثّله للصورة الفنية بتشبيه العيش بالنوم والموت باليقظة والمرء بالخيال بينهما، يستدعي إلى ذهنه قول الشاعر العباسي أبي الحسن التُهَامِي:(من الكامل)

فَالعَيْشُ نَوْمٌ وَالمَنِيَّةُ يَقِظَةٌ   وَالمَرْءُ بَيْنَهُمَا خَيَالُ سَارِي(4)

ويعمد الششتري أيضاً في قوله:

لا تَفْتِشْ عُيُوبَ غَيْرِكْ   إِنَّ لَكَ عُيُوبْ(5)

إلى قول الإمام الشافعي:(من الطويل)

(1)غازي، **ديوان الموشّحات الاندلسية**، مج2، ص490.

(2) أبو نوّاس، **ديوان أبي نوّاس**، ص 487.

(3) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، السابق، مج2، ص547.

(4) التهامي، أبوالحسن علي بن محمد (ت416هــ/1025م)، **ديوان التهامي**، شرح وتحقيق :علي نجيب عطوي، (د . ط)، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان،1986م، ص462.

(5) الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، ص203.

وَعَينُكَ إِنْ أَبْدَتْ إِلَيْكَ مَعَايِباً فَدَعْهَا وَقُلْ يَا عَيْنُ لِلنَاسِ أَعْيُنُ[1]

فالششتري كان قد عمد إلى قول الشافعي وأعاد بناءه بناءً جديداً ليظهره بحلّة أخرى، وإن توافق القولان في المعنى والدلالة.

ومن المُلاحَظ أَنّ بعض الوشّاحين كانوا يعمدون إلى الأشعار المشرقية ويوظّفونها في مطالع موشّحاتهم، ومن الأمثلة على ذلك موشّحة ابن زهر التي مطلعها:

عَبْرَةٌ تَسيـــلُ وَدَمٌ عَـلَى الأَثَــرِ

قَدْ صَبَرْتُ حَتَى لاتَ حِيْنَ مُصْطَبَرِي[2]

ويبدو قول المتنبي وَاضِحاً في مطلع موشّحة ابن زهر، وبيت المتنبي هو:

لَقَدْ تَصَبَّرْتُ حَتَى لاتَ مُصْطَبَرٍ فَالآنَ أُقْحَمُ حَتَى لاتَ مُقْتَحَمِ[3]

لقد اقتبس ابن زهر صدر بيت المتنبي وعدّل فيه تعديلاً طفيفاً بتغيير البنية الصرفية للفعل ثم جعله في مطلع موشّحته.

ومن الأمثلة أيضا على توظيف الشعر المشرقي في مطالع الموشّحات ما نجده في مطلع موشّحة ابن خاتمة:

هَذِهِ الشَّمْسُ حَلَّتْ بِالحَمَلْ وَمُحَــيَّا الزَّمَانِ الحَــالِي

قَدْ تَجَلَّى سَنَاهُ فِي كَمَالْ فَاسْقِنِي أَكْؤُسِي وَامْلا لِي[4]

فعمد ابن خاتمة إلى بيتِ شعرٍ لأبي نواس يقول فيه:(من المنسرح)

أَمَا تَرَى الشَّمْسَ حَلَّتْ الحَمَلا وَقَامَ وَزْنُ الزَمَانِ فَاعْتَدَلا[5]

وأجرى عليه تحويراً طفيفاً ليجعلَ منه مطلعاً لموشّحته.

([1]) الشافعي، أبو عبدالله محمد بن إدريس (ت204هـ/819م)**ديوان الإمام الشافعي** إعداد رحاب عكّاوي، ط 1، دار الفكر العربي، بيروت،لبنان،1992م، ص93.

([2]) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج2، ص103.

([3]) المتنبي، **ديوان أبي الطيب المتنبي**، ج4، ص41.

([4]) ابن خاتمة الأنصاري، **ديوان ابن خاتمة**، ص185.

([5]) أبو نوّاس، **ديوان أبي نواس**، ص487.

وكان الوشّاح يلجأ أحياناً إلى اقتباس البيت الشعري بأكمله، وإنْ ندر ذلك في اقتباس الشعر المشرقي، ومن ذلك قول ابن بقي:

لَسْتُ أَشْكُو غَيْرَ هَجْرٍ مُوَاصِلْ
مُذْ مَنَعْتُ القَلْبَ عَنْ عَذْلِ عَاذِلْ
وَتَغَنَّيْتُ لَهُمْ قَوْلَ قَائِـــــــلْ
عَلِّمُونِي كَيْفَ أَسْـــــلُو وَإِلاّ فَاحْجُبُوا عَنْ مُقْلَتَيَّ المِلاحَا[1]

والقفل الأخير من البيت السابق وهو خرجة الموشّح، كان قد استعاره ابن بقي من بيت لابن المعتز[2] فجعله خرجةً لموشّحته، إذ جرت العادة بين الوشّاحين أن يجعلوا خرجةَ الموشّح قولاً مُستعاراً من غيره، وغدت هذه الظاهرة ((سنّة متّبعة عند الوشّاحين جميعاً))[3].

ومن الخرجات المستعارة من الشعر المشرقي خرجة موشّح ابن زهر و مطلعه:

سَلِّمْ الأَمْرَ لِلقَضَا فَهْوَ لِلنَفْسِ أَنْفَعُ[4]

أما تمهيده وخرجته:

مَا تُرَى حِينَ أَظْعَنَا
وَسَرَى الرَّكْبُ مَوْهِنَا
وَاكْتَسَى اللّيْلُ بِالسَّنَا
نُورُهُم ذَا الّذِي أَضَا أَمْ مَعِ الرَّكْبِ يُوشَعُ[5]

فالخرجة في الموشّح مستعارة من بيت شعر لأبي تمّام يقول فيه:(من الطويل)

فَوَاللهِ مَا أَدْرِي أَأَحْلامُ نَائِمٍ أَلَمَّتْ بِنَا أَمْ كَانَ فِي الرَكْبِ يُوشَعُ[6]

([1]) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**،مج1، ص462.

([2]) ابن المعتز، عبدالله بن محمد(ت296هـ/908م)، **ديوان ابن المعتز**، شرح وتحقيق:يوسف شكري فرحات، ط 1، دار الجيل، بيروت، لبنان،1415هـ/ 1990م ص191.

([3]) غازي، **في أصول التوشيح**، ط 2، دار المعارف، القاهرة ،مصر،1979م، ص98.

([4]) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، السابق، مج2، ص116.

([5]) غازي، المصدر نفسه، ص117.

([6]) أبو تمّام، **ديوان أبي تمّام**. مج2، ص320.

لقد عمد ابن زهر إلى بيت أبي تمّام واستعار عجزه وحوّر به تحويراً بسيطاً بإيقاع الحذف على بعض أجزائه، واستبدل البعض الآخر، ليجعل منه خرجةً لموشّحته.

ونجد أيضا في موشّحة لأبي الحسن بن فضل[1] خرجة فيها إشارة خفيفة إلى بيت شعر مشرقي، يقول:

لأصْمَيتِ يَومَ النَّوَى مَقْتَلِي
بِلَحْظِكِ وَالثَغْرِ وَالأَنْمُــلِ
وَأَشْمَتِ عِنْدَ الجَفَا عُذَّلِـــي
وَبَعْدَ التَعَــتُّبِ غَنَّيْتِ لِـــي
أَطَلْتَ التَعَــتُّبَ يَا مُسْتَطِيل وَلَحْظِي يُغَنِّيكَ قَالَتْ ظَلُومْ[2]

والخرجة إشارة إلى قول العباس بن الأحنف:(من الكامل)

قَالَتْ ظَلُومُ سَمِيَّةُ الظُــلْمِ مَالِي رَأَيْتُكَ نَاحِلَ الجِسْمِ
يَا مَنْ رَمَى قَلْبِي فَأَقْصَدَهُ أَنْتَ العَلِيمُ بِمَوْقِعِ السَهْمِ[3]

ففي خرجة الموشّح أشار ابن الفضل إلى قول العباس بن الأحنف: ((قالت ظلوم)) فاستعار ابن الفضل هذا المقطع وأدرجه في بنية الخرجة.

أمّا الوشّاح ابن زمرك في خرجة لموشحةٍ له يقول:

غَرَّدَ الطَيْرُ فَنَبَّهْ مِنْ نَعَـــــسْ يَا مُــدِيرَ الــرَاحْ
وَتَعَرَّى الفَجْرُ عَنْ ثَوبِ الغَلَسْ وَانْجَلَى الإِصْبَاحْ[4]

([1])هو الفقيه أبو الحسن بن الفضل أصله من أُوريوله من أعمال مرسية، لزم سكنى إشبيلية ووَلي فيها خُطّة الزكـــاة والمواريث،وبنو الفضل هم أعيان أريوله،وهو عينهم له موشحات سائ رة في أقطار المشرق والمغرب، قال فيـــه صاحب زاد المسافر مّن آيات الدهر وعجائبه " وأثبت شيئاً من أشعاره، توفي سنة 627هـ/1230م.،انظر:ابـــن سعيد،**المغرب في حلى المغرب**،مج2، ص286،أبو بحر، **زاد المسافر**، ص106.

([2])غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج2، ص144-145.

([3]) العباس بن الأحنف، **ديوان العباس بن الأحنف**، ص269.

([4]) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**،السابق، مج2، ص525.

فقد نسج ابن زمرك بنية خرجة هذا الموشّح من بيتين لابن وكيع التنيسي[1]،هما: (من الرمل)

غَرَّدَ الطَيْرُ فَنَبُه مَنْ نَــــــعَسْ وَأَدِرْ كَأسَكَ فَالعَيْشُ خُلَــــــــسْ

سُلّ سَيْفُ الفَجْرِ مِنْ غِمْدِ الدُجَى وَتَعَرَّى الصُبْحُ مِنْ قُمْصِ الغَلَسْ[2]

إنّ المقارنة بين النصين –نص ابن زمرك ونص ابن وكيع- تُظهِر التحوير الطفيف الذي أجراه ابن زمرك في بيتي ابن وكيع في استخدام الألفاظ المرادفة لألفاظ ابن وكيع مستبدلاً الفجر بكلمة الصبح والقُمص بكلمة الثوب، بالإضافة إلى التقديم والتأخير والحذف في بعض أجزاء البيتين ليتفق البيتان مع بقية أقفال الموشّحة.

ومما يُلاحظ في توظيف الوشّاحين للموروث الشعري المشرقي أنّ معظم الأشعار المشرقية هي أشعار لشعراء عباسيين محدثين، وهذا ما يفسّر ما ذهب إليه ابن سناء الملك في قوله: ((وفي الوشّاحين من أهل الشطارة والدعارة من يأخذ بيتاً من أبيات المحدثين فيجعله بألفاظه في بيت من أبيات موشّحه)) [3].

ولا شك أن قرب الفترة الزمنية بين الوشّاحين الأندلسيين والشعراء العباسيين كان لها دور كبير في ذلك،إضافةً إلى أن الأندلسيين ربّما كانوا يرون في الشعر العباسي النموذج الأمثل للاحتذاء للتشابه الكبير بين البيئتين العباسية والأندلسية، فضلاً عن أنّ طبيعة الشعر العباسي أقرب إلى طبيعة الشعر الأندلسي، وبذلك اعتُبِر الموشّح حركة تجديدية تُظهِر الشخصية الأندلسية ولكن دون التنكر أو الانسلاخ عن الثقافة

([1])هو أبو محمد الحسن بن علي الضبي التنيسي، نسبةً إلى تنيس وهي بلدة بمصر، أصله من بغداد ومولده بتنــيس، شاعر بارع وعالم جامع له كتاب المنصف في سرقات المتنبي، كان في لسانه عجمة ويقال له العاطس، تــوفي بعلّة الفالج بتنيس سنة393هــ/1002م.انظر:ابن خلكان، **وفيات الأعيان**،مج2، ص104.

([2])انظر:النويري،شهاب الدين أحمد بن عبدالوهاب (ت733هــ/1333م)**نهايــة الأرب فــي فنــون الأدب**.(د.ط)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعــة والنشــر، (د.ت)،الســفر الأول، ص144، العباسي، **معاهد التنصيص على شواهد التلخيص**،ج2،ص154.

([3]) ابن سناء الملك،**دار الطراز**، ص32.

والحضارة المشرقية التي ما انفكّ الأندلسيون في حنين دائم لها ينهلون منها حيناً ويحاولون التميز عنها أحياناً أخرى.

2.1.3 توظيف الظواهر والمضامين الشعرية المشرقية:

لقد عمد بعض الوشّاحين إلى توظيف بعض الظواهر والمضامين الشعرية المشرقية العامة، وهي ظواهر إنسانية عامة يتساوى فيها المشرقي والمغربي أو القاصي والداني، ولكن الوشّاحين في مضامينهم التي سنتحدث عنها كانوا متأثرين فيها بالمشارقة.

1.2.1.3 قصص العشق في الشعر المشرقي:

كان الوشّاحون في موشّحاتهم كثيراً ما يلمّحون إلى قصص العشق والحب العذري التي اشتهرت في الشعر المشرقي، وذلك في حديثهم عن تجاربهم في العشق والهوى، وسبغهم هذه التجارب بتجارب الحب العذري المشهورة في الشعر المشرقي، حتى ليبدو أنّ قصص العشق المشرقية أصبحت عند الوشّاحين نموذجاً يُحتذى أو يضرب به المثل، فيتمثّل الوشّاح هذه القصص ويتقمص شخصيات أصحابها، وربما أراد الوشّاحون أنْ يربطوا موشّحاتهم بقصص الحب العذري المشرقي لإضفاء قيمة فنية على الموشّح الذي اتصل باللهو والمجون، فإن جاز لنا أن نسمي ذلك حركة ارتدادية ضد اللهو والتهتك والإباحة التي اتّشح بها الموشّح.

يقول الأصبحي[1] في موشّحة له ملمّحا بقصة ذي الرمّة[2] العشقية:

طَرْفِي عَلَيَّ جَرّا   أَسْبَابَ الغـــرَامِ

([1]) هو أبو محمد عبدالله بن هارون الأصبحي اللاّردي نسبةً إلى مدينة لاردة من مدن الثغر، فقيــه أديــب شــاعر، انظر: ابن سعيد، **المغرب في حلى المغرب**، ج2، ص459.

([2])المزيد في قصة ذي الرمّة انظر : ضيف، شوقي، **الحب العذري عند العرب**، ط (1)، الدار المصــرية اللبنانيــة، رمضان 1419هـ/يناير 1999م، ص126-138.

فَلا أُطِيقُ صَبْرا	بِحَمْلِ السُّـــقَامِ
يَا عَاذِلَيَّ قَصِّرا	عَنْ فَرْطِ المَلامِ
فَمَا يُطِيقُ كَتْماً	أَو يَسْطِيع سُلْوَانَا
مُدْنَفٌ هَائِـــمْ	بِهِ وَجْدُ غَيْــلانَا[1]

لقد ربط الوشّاح بين تجربته العشقية وتجربة ذي الرمّة الذي مات عشقاً، وقصته العشقية مشهورة في الشعر المشرقي، فيلمّح الأصبحي في القفل الأخير إلى قصة ذي الرمة تلميحاً موجزاً مكتفياً بذكر القصة على اعتبار أنّ المتلقي على معرفةٍ بها لشهرتها وذيوعها.

ويتمثّل ابن بقي بذي الرمّة ويقايس نفسه به ويدعوها للتصبّر والاكتفاء بذكر الخليل لبعده، ويوبّخ العاذل بأنّ ذكره لهذا الخليل ليس فيه من حرج أو غي، ويضرب مثلاً على ذلك ذا الرمة الذي لم يبرح أو يرجع عن تذكار حبيبته مي، يقول:

يَا نَفْسُ اقْنَعِـــــي	بِذِكْرِ الخَلِـــيلِ	عَلَى النَّوَى
وَيَا عَاذِلَـــــــيْ	ما ذِكْرِي لَهُ غَيْ	
فَغَيْلانُ فِي الحَيْ	قَبْلِي تَـــلَـــــذَّذْ	بِتَذْكَارِ مَيْ.[2]

أما الوشّاح أحمد بن مالك[3] فيتقمّص شخصية ذي الرمة،ويصبح هو ذا الرمة وذلك للتشابه بين كلا التجربتين العشقيتين لابن مالك الوشّاح ولذي الرمّة الشاعر،يقول:

لله قَلْبِــــــي	يَفْنَى بِحَرِّ اشتِيَاقِي	وَالهَوَى يَنْمِي
وَكُـــلُّ عَـــتَبٍ	أَرَاهُ فِيمـــا أُلاقِـــي	غَايَـــةَ الظُّلْمِ
كَتَـــمْتُ حُبِّي	لَكِنَّ يَوْمَ الفِـــــرَاقِ	خَانَنِي كَتْمِي
أَذَاعَ سِـــرِّي	مُذْ آذَنُوا بِالـــرَوَاحِ	دَمْعِيَ الهَتّانْ

([1]) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص197.

([2]) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص415.

([3]) هو أبو بكر أحمد بن محمد بن مالك الأنصاري السرقسطي أصلاً البلنسي مسكناً، من أهل الأدب، يُعدّ في قطـــره من الرؤساء، له شعر فائق وترسل رائق، كَلُفَت به الملوك فاستوزرته واستكتبته،له اطلاع واسع على الفلســـفة، ضاعت أكثر موشحاته، توفي بإشبيلية سنة571هـــ/1175م.انظر:ابن الخطيب، **جيش التوشيح**، ص213.

وَاهْتَاجَ حُزْنِي فَلَمْ تُشَكَّ اللَّــوَاحِي أَنّنِي غَيْلانْ[1]

أما ابن زهر فيرى أنّه في هواه يفوق ذا الرمّة يقول:

يَا خَيْرَ جُمْلَهْ فِيكَ الجَمَالُ أَنِيقُ وَالصِّــــبَا رَيَّانْ

أَنَا لَعَمْــرِي فِي مُقْلَتَيْكَ أَفُوقُ فِي الهَوَى غَيْلانْ[2]

ويزجر الوشّاح ابن حريق الناصح عن نصحه له في عدم الإسراف في البثّ والحزن، و يدعوه إلى البكاء معه تمثّلاً ببكاء ذي الرمة، وكأن قصص العشق المشرقية كانت وسيلة عند الوشّاحين للتسرية عن النفس ودرء اللوم والزجر، حيث غدا شعراء العشق نماذج يتمثّل بها الوشّاحون في تبرير هواهم وعشقهم لردّ العذل والنصح والعتاب، يقول ابن حريق:

وَنَاصِحٍ قَالَ يَا غَــرِيْبُ أَسْرَفْتَ فِي البَثِّ وَالحُزنْ

لِلمَرْءِ مِنْ دَمْعِه نَصِيبُ وَالرُوحُ مَا إِنْ لَــهَ ثَــمَنْ

وَيْحَكَ لا عِيشَةٌ تَطِــيبُ وَلا نَدِيــــــمٌ وَلا سَكَــنْ

فَخَلِّ عَينَيَّ فِي انْهِــمَالِ يَقرّ لِلــــدَمْعِ مِــنْ قَرَارْ

وَابْكِ مَعِي رِقّةً لِحَالــِي بُكَاءَ غَيْــلانَ فِي الــدِيَارْ[3]

أمّا ابن عربي فيلمّح إلى قصة ذي الرمّة في حديثه عن عشقه الصوفي، يقول:

أَمَا تَرَى غَيْـــــلانْ وَقَيْسَ أَوْ مَنْ كـــــانْ فِي الغَابِرِينْ

قَالُوا الهَوَى سُلْطَانْ إِنْ حَــــلَّ بِالإِنْسَانْ أَفْنَـــاهُ دِينْ[4]

ويحتذي الششتري حذو ذي الرمّة في عشقه، يقول في خرجة لإحدى موشّحاته:

عُرْيَانْ نُرِيدْ نَمْشِي أَجَلَّ شَــيْ

كَمَا مَشَى قَبْلِــــي غَيْلانُ مَيْ[5]

([1])غازي، **ديوان الموشّحات الاندلسية**، مج2، ص58.

([2]) غازي، المصدر نفسه، ص82.

([3]) غازي، المصدر نفسه، مج2 ص141.

([4]) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص85.

([5]) الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، ص288.

فالششتري يكشف عن أنّه يحتذي حذو ذي الرمة في عشقه لمي وهيامه بها، فيقارب بين التجربتين تجربة عشقه الإلهي وتجربة غيلان.

ومن الملاحظ أن الوشّاحين كانوا قد تمثّلوا كثيراً بقصة ذي الرمّة، وذلك يعود لأمرين: أولهما أن شعر ذي الرمة كان من ضمن الأشعار المشرقية التي حملها لهم أبو علي القالي[1]، واطّلع عليها الأندلسيون، فترك آثاراً عميقة في الحياة الأدبية الأندلسية، وثانيهما أنّ الوشّاحين فتنوا بقصة ذي الرمّة العشقية، وحاولوا إيجاد مقاربة بين تجاربهم العشقية في الموشّحات وتجربة ذي الرمة، لإضفاء العذرية أو المصداقية الغزلية على موشّحاتهم التي أغرقت في المجون والخلاعة والتهتّك.

ومن قصص العشق المشرقية التي تمثّل بها الوشّاحون قصة قيس بن الملوّح (مجنون ليلى)[2] وقصة قيس بن ذريح (مجنون لبنى)[3] فنجد الوشّاح ابن الخبّاز يتمثّـــل بقصة قيس ولكنه لم يُفْصِحْ أيّ قيسٍ قَصَد، يقول:

أَنَا بِالظِّبَا مَفْتـــــونْ		أَنَا بِالظِّبَا مُغْرَى

مِثْلَ قَيْسِهَا المَجْنُونْ		لا أُفِيقُ لا أَبْرَى[4]

أمّا الأعمى التطيلي فيلمّح إلى قصة قيس بن الملوّح مجنون ليلى بصورة طريفة فيقول:

كَشَفْتُ القِنَـــاعَا		مُسْتَوْهِباً مِنْهُ قُبْلَـــــهْ

فَاسْتَحْيَا امْتِنَاعَا		أَظنُّهَا مِنْهُ خَجِلَـــــهْ

فَقُلْتُ انْخِضَاعَا		مَا قَالَ قَيْسٌ لِلَيْلَـــــهْ

أَمَا أَنَا حَبِيْبِـــي		نَطِيش من غرشوني

شيم غين رشاها		ألا نغرش منوني[5]

([1]) ابن خير، **فهرسة ابن خير**، ج2 ص513.

([2]) انظر قصة مجنون ليلى: ضيف، **الحب العذري عند العرب**، ص28-48.

([3]) ضيف، المرجع نفسه، ص70-90.

([4]) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**،مج1، ص117-118.

([5]) الأعمى التطيلي، **ديوان الأعمى التطيلي**، ص289.

فجعل التطيلي قول قيس لليلى خرجة أعجمية لموشّحته، ويعلّق إحسان عباس على هذه الخرجة قائلاً: ((ومن السخرية اللطيفة أن يكون هذا نص ما قاله قيس لليلى)) [1].

ويجد ابن شرف في عشق عروة بن حزام –صاحب عفراء-[2] وجميل بن معمر –جميل بثينة[3]- أسوةً له، فيبرر ابن شرف موته عشقاً، فعروة بن حزام وجميل بن معمر قضيا نحبهما قبله، يقول:

إنْ أَكُــنْ مِتُّ بِالحُبِّ عَنــوَةْ
فَالشَجَــنْ قَدْ قَضَى مِنْهُ عُرْوَةْ
وَهْوَ مَــنْ لِي فِيهِ أُسْــــــوَةْ
وَجَمـــــيلْ قَدْ مَاتَ كَمَا قِيـــلْ الرَّدَى بِهِ وَالحُبُّ أَوْدَى[4]

أما ابن الفرس[5] فيلمّح إلى هاتين القصتين وينحو بذلك منحىً آخر غير الّذي قصده التطيلي، فابن الفرس يَعدُ محبوبته بصون هواها والابتعاد به عن الظنون ولوم اللائم، حتى يفوق في إخلاصه بحبِّه جميل وعروة، وذلك في قوله:

أَمّا هَوَاكُم فَفِي قَلْبِي مَصُونُ
لَيْسَتْ مُرَجَّحَةً فِيهِ الظُّنُــونُ
إِنْ لَمْ أَصُنْهُ أَنَا فَمَنْ يَكُــونُ
نَزَّهْتُ فِيهِ مَقَامِي عَنْ خَوْضِ أَهْلِ المَلامِ
أَيْنَ مِنِّي جَمِيــلْ وَعُرْوَةُ بنُ حـــــــزَامِ[6]

([1]) الأعمى التطيلي، المصدر نفسه، انظر الهامش، ص289.

([2]) انظر قصة عروة بن حزام، ضيف، **الحب العذري عند العرب**، السابق، ص90-99.

([3]) ضيف، المرجع نفسه، ص49-70.

([4]) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**،مج2، ص25.

([5]) هو عبد الرحيم بن الفرس ويعرف بالمُهر، كان يوصف بالذكاء المفرط والتفنّن والتقدم في الفلسفة، ادّعى أنّه القحطاني الذي ذكره الرسول(صلى الله عليه وسلم) آل أمره إلى أن قُتِل وعلّق رأسه على باب الشريعة بمراكش، انظر: ابن سعيد، **المغرب في حلى المغرب**، ج2، ص111.

([6]) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، السابق، ج2، ص124.

ويلجأ الوشّاح أحيانا إلى التمثّل بقصص العشق المشرقي، ولكن ليدل بها على مدلول آخر، ومثال ذلك في موشّحة لابن زمرك يتمثل فيها بقصة جميل وتعلُّقه ببثينة، غير أنّه يجعل هيامه بغرناطة وليس بامرأة كما هي أصل القصة، حيث يقول:

عَقِيلَةٌ تَاجُهَا السَّبِيكَــهْ	تُطِلُّ بِالمَرْقَبِ المَنِيــفْ
كَأَنَّهَا فَوقَهُ مَلِيكَـــــهْ	كُرْسِيُّهَا جَنَّةُ العَرِيــفْ
تَطْبَعُ مِنْ عَسْجَدٍ سَبِيكَهْ	شُمُوسُهَا كُلَّما تُطِيــفْ
أَبْدَعَكَ الخَالِقُ الجَلِيــلُ	يَا مَنْظَراً كُلُّهُ جَمِيــلْ
قَلْبِي إِلَى حُسْنِهِ يَمِيــلُ	وَقَبْلَنَا قَدْ صَبَا جَمِيلْ[1]

ويرى أحد الوشّاحين المجهولين أن في الحبّ ذلة للمرء ويتخذ من عنترة عندما أذلته عبلة في حبِّهِ لَهَا أسوةً له، يقول:

مَا عَذْلُ مِثْلِي صَوَابُ	لأَنَّ حِبِّي مَلِيـــحُ
ذَلَّتْ لَدَيْهِ الرِّقَـــابُ	وكُلُّ قَلْبٍ قَرِيـــحُ
فَأَيْنَ مِنْهُ الذَّهَـــابُ	أَوْ كَيْفَ لِي أَسْتَرِيحُ
عَوَاذِلِي مُسْتَحِلَّـــهْ	وَالْحُبُّ لِلمَرءِ ذِلَّــهْ
لِي فِيهِ أُسْوَةُ عَنْتَــرْ	لَمَّا أَذَلَّتْهُ عَبْلَـــــه[2]

ولم يكتفِ الوشّاحون بالتمثّل بقصص العُشّاق المشارقة، بل تجاوزوا ذلك أحياناً إلى ذكر أسماء الأماكن والنساء الي شَاعَتْ في أشعار الغزل المشرقية، مثل حومانة الدرّاج[3]، سِقط اللوى[4]، الرقمتين[5]، العقيق[6].

([1]) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج2، ص504.

([2]) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص662-663.

([3]) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص214.

([4]) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص349.

([5]) غازي، المصدر نفسه،مج1، ص214.

([6]) غازي، المصدر نفسه،مج1، ص493.

ومن أسماء النساء أم جندب[1]، وهند[2]، وأميمية[3]، وسعاد، والرباب[4]، وعزّة وليلى[5] وغيرها.

2.2.1.3 توظيف الأطلال:

تُعَدُّ المقدمة الطللية أو الوقوف على الأطلال من التقاليد الفنية الموروثة في القصيدة الجاهلية[6]، ويرى يوسف خليف أنَّ المقدمة الطللية وجدت هوى شديداً في نفوس الشعراء الجاهليين، فهي تعبير عن ظاهرة الحركة في الحياة الجاهلية نتيجة التفاعل بين البيئة والحياة[7].

وتدور المقدمة الطللية عادة حول الحديث عن أطلال ديار الحبيبة الراحلة التي كانت تدبّ فيها الحياة قبل أن تتحول إلى أقفار موحشة بعد الرحيل، وفي أثناء ذلك يتذكر الشاعر صاحبته النائية، ويتحسر على أيامه الماضية، فيصور يأسه وحرمانه وآلامه وأحزانه، ويذرف الدموع والعبرات[8]، ويجعل الزمن هو المسؤول عن عفاء الديار وخرابها[9].

([1]) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص54.

([2]) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص56.

([3]) غازي، المصدر نفسه،مج1، ص56، مج2، ص649.

([4]) غازي، المصدر نفسه،مج2، ص668.

([5]) الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، ص223.

([6]) انظر: خليف، يوسف**دراسات في الشعر الجـاهلي** ، (د . ط)مكتبـة غريـب، مصـر، (د . ت)، ص123، يوسف، حسني عبد الجليل**الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي** ، (د . ط) مكتبة النهضة المصرية،القاهرة،(د. ت)، ص129.

([7]) خليف، **المرجع نفسه**، السابق، ص123.

([8]) خليف، المرجع نفسه، ص125.

([9]) شحادة، عبد العزيز محمد، **الزمن في الشعر الجاهلي**، (د . ط)، 1995، ص81.

ويذهب حسني عبد الجليل يوسف إلى أَنّ تجربة الوقوف على الأطلال عند الشاعر الجاهلي ما هي إلا شعور بالغربة، غربة الإنسان في مواجهة الزمان والمكان، فيقف الشاعر حائراً قلِقاً أمام غموض الحياة وفعل الزمان في المكان[1].

ومن الملاحظ أنّ أنماط المقدمات الطللية في بدايتها كانت شديدة التقارب عند الشعراء الجاهليين، من وقوف وحزن وتساؤل وبكاء وخاتمة اتّشحت دوما باليأس، وذلك كون أولئك الشعراء ينتمون إلى روح ثقافية واحدة وأسس وجدانية مشتركة، واحتفظت القصيدة العربية بالمقدمة الطللية حتى أوائل العصر العباسي ولعل ذلك يعود إلى هيمنة ((المزاج الثقافي الصحراوي)) على الشعراء، ممّا دفع بعض الباحثين إلى القول إنَّ الشعراء الذين أعلنوا الخروج على المقدمة الطللية من أمثال أبي نوّاس هم من أصول غير عربية ولم يعاينوا قساوة الصحراء وعيشها[2].

وسيحاول الباحث فيما سيأتي بيان صورة الطلل في الموشّحات مُحاوِلاً التدليل على مواطن الالتقاء والافتراق بين أطلال القصيدة العربية المشرقية وأطلال الموشّحات على الرغم من أنّ الباحث يتفق مع كثير من الآراء التي ذهبت إلى اعتبار أن الأطلال والوقوف عليها هي مواقف إنسانية مشتركة أو تجارب إنسانية عامة[3]، فيوهم ذلك إلى اعتبار أن الأطلال عند الوشّاحين ليست تقليداً للأطلال في القصيدة المشرقية أو تمثلاً بها، ولكن ينتفي ذلك عندما نطالع هذه الأطلال التوشيحية ونرى ملامح الأطلال الشعرية المشرقي بارزة في أطلال الوشّاحين في الموشّحات، فنجد الوشّاحين في تصويرهم لأطلالهم يسيرون على الخطى التي رسمها الشعراء الجاهليون لها .

([1]) يوسف، **الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي**، ص129.

([2]) الخليل، أحمد، **ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي**، ط (1)، دار طلاس، دمشق، سورية،1989، ص120.

([3]) انظر: يوسف، **الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي** ، السابق، ص 128، شحادة، **الزمن في الشعر الجاهلي** ، ص89.

وعلى الرغم من أن الأندلسيين عاشوا تجاربهم بين الخضرة والنضرة والترف فقد ظلّوا يلتفتون إلى البادية ويحنون إليها، وعبّر الوشّاحون عن ذلك الحنين في موشّحاتهم.

وتكثر في المقدمات الطللية المشرقية الإشارة إلى القطر وقدرته على إعفاء الرسوم، والدعاء للأطلال بالسقيا، ذلك أنَّ المطر رمز الخصب والعنصر الذي يعيد إحياء تلك الأطلال المقفرة[1]ونجد مثل هذه الإشارة في الموشحات الأندلسية، فهذا الأعمى التطيلي يقول:

إنْ جَادَ القَطْرُ فِي رَسْمِ إخْلافَ عَهْدِهْ

رَمَاهُ جَائِرُ الحُـــــكْمِ مِنْ بعْدِ شَدِّهْ

يَسْقِي وَابِلُ الوَسْمِـــــي دِيَارَ رِفْــدِهْ[2]

ويبدو الدعاء للديار بالسقيا أكثر جلاءً في قول ابن زمرك في إحدى موشحاته:

عَلَيْكِ يَا رَيَّةُ السَلامُ وَلا عَدا رَبْعَكِ المَطَرْ[3]

وتبدو أيضا صورة البادية وصورة المطر في موشّحة لابن ينّق[4]:

يَا حَادِيَ العِيْسِ بِالرِّحَالِ عُجْ بِالطُّلولْ

وَسَلْ بِهَا الأَرْبُعَ البَوَالِي أَيْنَ الخَلِــيلْ

حُثَّتْ بِهِ البُزْلُ والعِشَارُ يَوْمَ النَّــوَى

يَا هَلْ لَهُ بَالعَقِــيقِ دَارُ أَمْ بِاللَّــوَى

أَمَّتْهُ بِالوَابِلِ القِطَــــارُ حَيْثُ ثَــوَى

---

(1) شحادة، **الزمن في الشعر الجاهلي**، ص9.

(2) الأعمى التطيلي، **ديوان الأعمى التطيلي**، ص278.

(3) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**،مج2، ص529.

(4) هو الوزير أبو عامر بن ينَّق، طبيب أديب شاعر مهر في العربية والعروض، وبلغ الغاية في البلاغة والكتابة والشعر، كان له مشاركةٌ في علوم عدّة، اشتُهِر بالذكاء، وجعله صاحب المغرب في زمرة العلماء، توفي سنة547هـ/1152م، انظر: ابن سعيد،**المغرب في حلى المغرب** ، ج2، ص388، ابن خاقان،**قلائد العقيان** ، ج2، ص552.

وَجَادَهُ الغَيْثُ بِانْهِمَــالِ   كُلَّ أَصِيــلْ[1]

وهذا أبو بكر بن رُحَيم يدعو لديار المحبوب بالسقيا ويموّه باسم هذه الديار باستخدام أسماء أماكن اشتُهِرَت في المقدمات الطللية المشرقية،وذلك دليلٌ على التعلّق بالروح العربية المشرقية، يقول:

يَا نَسِيمَ الريــحِ   إنْ عُجْتَ عَــلَى   ربَّةِ القُـــرْطِ
أهدِهَا منِّــــي   رَيْحَانَ السَّــلا   مِ عَلَى الشَّحْطِ
وَاعْتَمِدْ تَذْكَارَهَا   بِالعَهْـــدِ والــ   ــوُدِّ وَالشَّرْطِ
ثُمّ يّا غَيْثُ اسْقِ   دَاراً كُنْتُ أَعْــ   ــهَدُ بِالسِّقْطِ[2]

ومن الظواهر اللافتة في الشعر الجاهلي التي وردت في الموشحات البكاء على الأطلال[3]، فهذا أبو الحسن بن الفضل يحتذي حذو الشعراء الجاهليين في التعريج على الأطلال والحديث عن أنّها بلقع خلت من أهلها فهو يسأل ويذرف الدمع وينتحب ويقيم مأتماً على تلك الأطلال، يقول:

عَرِّجْ بِالحِمَى   وَاسْأَلْ بِالكَثِيبِ
عَنْهُم أَيْنَمَا
هَذِي الأَرْبُعُ
مِنْهُم بَلْقَعُ
أَيْنَ الأَدْمُعُ
ضَرِّجْهَا دَمَا   وَقُم بِالنَحِيبِ
نُقِمْ مَأْتَمَا[4]

([1])غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص493.

([2])غازي، المصدر نفسه، مج1، ص349، والسقط إشارة إلى قول امرؤ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل   بسقط اللوى بين الدخول فحومل.

([3]) شحادة، **الزمن في الشعر الجاهلي**، ص113.

([4]) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، السابق، مج2، ص146.

أما ابن الصبّاغ الجذامي فيبكي الأطلال ويحث غيره على بكائها، ولكن أطلال ابن الصبّاغ ليست هي الأطلال المعهودة، فالدنيا بأسرها عند ابن الصبّاغ أطلالٌ دارسة ففي موشّح ديني مكفّر يدعو ابن الصبّاغ إلى العبرة والاعتبار برسوم الأطلال واندثارها، فكانت الأطلال عند الوشّاحين تتأثر بطبيعة الموضوع، يقول:

قِفْ بِالدِّيَارِ وَاعْتَبِرْ ... إِنْ كُنْتَ مِنْ أَهْلِ العِبَـــرْ

وَانْظُرْ لَهَا وَازْدَجِرْ ... فَإِنَّ فِيهَا مُزْدَجَــــــــــرْ

كَمْ مَعْلَمٍ قَدْ دَثَـــــرْ ... فَلَمْ يَبِنْ مِنْهُ أَثَـــــــــرْ

تَبْكِيهِ وُرْقُ الفَـــلاَ ... وَفِي بُكَا الحَمَائِمِ أَشْجَانُ

فَلْتَنْدُبْ الطَّـــــلَلا ... فَفِي فُؤَادِ الهَائِمِ أَحْزَانُ[1]

وهذا ابن زهر أيضاً يُقَبّل الآثار تارةً ويندبها تارةً أخرى في إحدى موشّحاته:

عَارَضَ الفُؤَادَ بِأَشْجَانِـــهْ

وَمَضَى عَلَى حُكْمِ سُلْطَانِهْ

فَانْبَرَيْتُ في بَعْضِ أَوْطَانِهْ

أُقَبّلُ فِي التُّرْبِ آثَـــــارَهْ

وَأَنْدُبْهُ تَارَهْ[2]

ومن الظواهر المتوارثة في المقدمات الطللية في الشعر المشرقي محاولة بعث الحياة في تلك الأطلال من خلال استنطاقها[3]، واعتبر بعض الباحثين ذلك رمزاً للحيرة والوجودية عند الشاعر وغيابه عن الحاضر وتعلّقه بأي أثر من الماضي ليخاطبه حتى وإن كان طللاً دارساً، فيستنطقه ويسأله وهو يعرف بأنه لا ينطق ولا يجيب[4].

([1]) ابن الصباغ الجذامي، **ديوان ابن الصباغ الجذامي**، ص140.

([2]) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**،مج2، ص91.

([3]) انظر، يوسف،**الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي** ، ص132، شحادة،**الزمن في الشعر الجــاهلي** ، ص103، الخليل، **ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي**، ص132.

([4]) يوسف، المرجع نفسه، ص132، الخليل، المرجع نفسه، ص132.

فهذا ابن ينَّق يخاطب حادي العيس ان يعرّج على الطلول يسألها عن خليله، يقول:

يَا حَادِيَ العِيسِ بِالرِّحَالِ   عُجْ بِالطُّلولْ
وَسَلْ بِهَا الأَرْبُعَ البــوَالِي   أَيْنَ الخَلِيــلْ[1]

واقترنت المقدمة الطللية منذ ظهورها في الشعر الجاهلي بمخاطبة رفيقين للشاعر ومحاورتهما ودعوتهما إلى البكاء معه[2]، فقد استوقفهما امرؤ القيس ودعاهما للبكاء، في قوله(من الطويل)

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ   بِسِقْطِ اللِوَى بَيْنَ الدَخُولِ فَحَوْمَلِ

وهذا ابن زهر يحاور صاحبيه بأن يكفا عن عذله ولومه، فيقول:

يَا صَاحِبَيّا   إِلَى مَتَى تَعْذِلانِي   أَقْصِرَا شَيَّا
قَدْ متُّ حَيَّا   وَالمُبْتَلَى بِالغَوَانِي   مَيِّتٌ حَيَّا[3]

أما ابن الصبّاغ الجذامي في إحدى موشحاته فيظهر عنده أكثر من رفيقين يدعوهم إلى أن يوقفوا الظعن ولو قدر ساعة عند ديار حبيبه الرسول (ص)، يقول:

هَذِهِ دَارُ حَبِيْبَتِي إِلى أَينْ   فَقِفُوا الظَعَنَ وَلَو قَدْر سَاعَهْ
هَــذِهِ أَعْــــــلامُ طِيبــَــــهْ
وَصَبَاهَـــا بِشَذَى الحُبِّ فَاحَتْ
فَاعْذُرُوا إِنْ زَفْرَة الوَجْدِ بَاحَتْ[4]

وممّا افترقت به الطللية التوشيحية عن نظيرتها الشعرية المشرقية أنّ بعض الوشّاحين لم يقصروا ذكر الأطلال على بداية أو مطلع الموشّحة على النحو الذي سار

([1]) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص493.

([2]) انظر: خليف **دراسات في الشعر الجاهلي** ، ص125، يوسف،**الإنسان والزمان في الشعر الجــاهلي** ، ص140، الخليل، **ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي**، ص137.

([3]) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، السابق، مج2، ص97.

([4]) ابن الصبّاغ الجذامي، **ديوان ابن الصبّاغ الجذامي**، ص203.

عليه شعراء المشرق الذين جاءوا على ذكر الأطلال في مُستَهَل القصيدة، ومن ذلك قول ابن زهر:

صَادَني ولَمْ يَدرِ مَا صَـــادا
شادنٌ سَبَى الليثَ فَانْقَـــــادَا
واستَخَفّ بِالشَمْسِ أَو كَـــادَا
يَا لَهُ قَدْ ضَمّ بالغُصنِ أَزْرارَهْ
وبالحِقْفِ زُنَّارَهْ
لَوْ أَجَازَ حُكْمِي عَلَــيْـــــهِ
لاقْتَرَحْتُ تَقْبيلَ نَعْــلَيْـــــهِ
لا أقولُ أَلْثِـــمُ خَــدَّيـــــهِ
أَنَا مَنْ يُعَــظِّم واللهِ مِقْــدَارَهْ
ويَلْزَمُ إكْبَـــارَهْ
يَا سِمَاكُ حَسْبُــكِ أو حَسْبِي
قَدْ قَضَيتُ في حُبِّكُمْ نَحْبِـــي
وَاحْتَسَبْتُ نَفْسِي في الحُـــبِّ
إِنّهَا نَفْسٌ لذا الحُبّ مُخْتَــارَهْ
وَبِالسُوءِ أَمَّارَهْ
عَارَضَ الفُؤَادَ بِأَشْجَــــانِهْ
وَمَضَى عَلَى حُكْمِ سُلْطَــانِهْ
فَانْبَرَيْتُ فِي بَعْضِ أَوْطَانِهْ
تَارَةً أُقَبِّلُ في التُّرْبِ آثَارَهْ
وأَنْدُبُهُ تَارَهْ[1]

([1]) غازي،**ديوان الموشّحات الأندلسية** ،مج2، ص90- 91، للمزيد من الأمثلة انظر غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، السابق،مج2، ص97، 107، ابن الصباغ الجذامي، **ديوان ابن الصباغ الجذامي**، ص142، 203

وعلى الرغم من ظهور ملامح الصحراء والبادية في أطلال الوشّاحين فإنّ بعض أطلالهم حملت بعض ملامح الحضارة والبيئة الأندلسية المتمدِّنة ذات الخضرة والأمواه على عكس ما كانت عليه الأطلال المشرقية من باديةٍ وصحراء وارتحال، ومن ذلك ما نجده في موشّحة لوشّاح مجهول كانت رحلته بحريّة على سفن تجوب البحر، أمّا الأطلال فكانت شاطئ بحر وليس كما عهدناها وِهَاداً وَنِجَاداً مقفرة وأثافي أعفتها رمال الصحراء، حيث يقول:

مَرَّتْ السُّفْنُ بِمَنْ أَهْوَى سَحَرْ	وَيْحَ مَا أَصْنَعْ
وَنَوَى الرِحْـلَةَ عَنِّي للسَفَـرْ	لَيْتَـــهُ وَدَّعْ
فَأَنَا أنشدُهُ لَـمَّا هَـجَـــرْ	عَلَّهُ يَـــرْجِعْ
لَيْتَنِي رَمْلَهْ عَلَى شَطِ البَـحَرْ	أَوْ ما أَوْ حَلّومْ
وَتَرَاكَ عَيْنِي حِيْنَ تُقْلِعْ سَحَرْ	لِبِلَادِ الـرُّومْ[1]

3.2.1.3 الرحلة في الموشّحات:

لقد انتشر الحديث عن الرّحلة في االشعر العربي القديم انتشاراً واسعاً[2] وذلك بسبب المجتمع البدوي وطبيعته القائمة على الترحال والتنقل والركب وحماية مواطن الغيث والحروب، فشاعت الرحلة في الشعر العربي حتى كانت قِسماً مشتركاً لمعظم أغراضه، وصوروها الشعراء تصويراً دقيقاً في أشعارهم، فقارئ الشعر الجاهلي يلحظ الوجود الكثيف للحديث عن الرحلة بكل تفاصيلها من التجهز للشروع بالرحلة ووقتهاووصف النوق التي كانت هي الوسيلة التي تقطع بها الرحلة، ووصف الأماكن التي تمر بها، ووصف للنساء اللواتي تحملهن الرحلة ومخاطبتهن أحياناً[3].

([1]) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج2، ص630.

([2]) انظر: رومية، وهب**الرحلة في القصيدة الجاهلية** ، ط (3) مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنـان، 1402هــ/ 1983م، ص19.

([3]) رومية، **الرحلة في القصيدة الجاهلية**، ص21.

ولقد غدت الرحلة تقليداً شعرياً بين أوساط الشعراء، تسير بخطى فنية مرسومة عهدها الشعراء، وليس من اليسير تحديد أول من وصف الرحلة في الشعر أو الذين أسسوا هذا التقليد وأصّلوه، ولكننا نجد هذا التقليد في شعر الشعراء الأوائل كامرئ القيس وعبيد بن الأبرص وعمرو بن قميئة وقد اكتملت على أيديهم كل مقوماتها الفنية[1].

وكانت الرحلة في القصيدة الجاهلية ضربين: رحلة الظعائن ورحلة الشاعر على ناقته[2]، وارتبطت الرحلة في الشعر الجاهلي بوجود الناقة التي كانت حيوان الصحراء العربية الأول، وبذلك استأثرت بكثير من وصف الشعراء وحديثهم أثناء عرضهم للرحلة[3].

ولقد تأثّر الوشّاحون الأندلسيون في موشّحاتهم بهذا التقليد الفني، وساروا على الخطى الفنية نفسها التي أصّلها الشعراء العرب القدامى، فظهرت الرحلة في الموشّحات بنوعيها رحلة الناقة ورحلة الظعائن بنفس الصورة البدوية التي ظهرت بها في الشعر العربي القديم، على الرغم من البون الشاسع بين طبيعة الصحراء العربية وطبيعة الأندلس، والسبب في ذلك أن الوشّاحين حاولوا بزّ القصيدة العربية التقليدية ومنافستها، فوظّفوا ما كان لها من أصول فنية موضوعية وموضوعات وظواهر أدبية تقليدية موروثة، وأدرجوها في الموشّحات بمظهر وقالب جديد على الرغم أن الجوهر والقلب واحد، مما أدى إلى تغليف الموشّحات بهالة تراثية تقليدية أقرب إلى حياة البادية المشرقية منها إلى الحياة الأندلسية، فاقتربت الموشّحات بذلك من المكانة الأدبية السامقة التي احتلتها القصيدة العربية التقليدية، فالمطّلع على الرحلة في الموشّحات يكاد لا يميزها عن الرحلة في الشعر العربي من ناحية الألفاظ وطريقة العرض للرحلة، غير أنّ أصحاب الموشحات يميلون إلى اختصار صورة الرحلة وعدم الخوض بتفاصيلها

([1]) رومية، **الرحلة في القصيدة الجاهلية**، ص21.

([2]) رومية، المرجع نفسه، ص18، 21.

([3]) رومية، المرجع نفسه، ص19، وانظر أوصاف الناقة كما عرض لها الشعراء الجاهليون: ص51-53.

كما هو المعهود في القصيدة العربية التقليدية، ولعلّ ذلك يعود إلى طبيعة البناء الفني العام للموشّح الذي يتكون في الغالب من خمسة أبيات ومطلع، وهو بناءٌ قصير قياساً إلى القصيدة التقليدية.

لقد جرى التقليد الفني الموروث في الشعر العربي القديم في عرضه للرحلة وسرد تفاصيلها بالبدء بالحديث عن تَحمُّل القوم تجهزاً للترحال والشروع به[1].

ونرى هذا التقليد الفني في رحلة الوشّاحين أيضاً، فهذا ابن بقي في إحدى موشحاته يعرض صورةً مختصرةً للرحلة، وبدء الشروع بها في وقت السمر، ويُظْهِر الجزع نفسه الذي أظهره الشعراء الجاهليون في عرضهم للرحلة، ويظهر أيضاً حادي العيس الذي كان ملازِماً للرحلة في الشعر العربي، فيقول:

أَقُولُ لَمَّا حَدَا الحَادِي　　　بِهِ سَحَــرَا
أَمْسِكْ فُؤَادِي بِالرِّفْقِ　　　إِذَا ابْتَكَرُوا
إِنِّي أَرَاهُ مِنَ الـــخَفْقِ　　　سَيَنْفَــطِرُ[2]

ويبدأ الوشّاح ابن ينق رحلته أيضاً بالحديث عن تحمل القوم للترحال، وتظهر صورة النياق والظعائن في تلك الرحلة، وَيُظْهِر ابن ينق الحزن والكمد أثناء رؤيته ارتحال القوم، وذلك كله أصول اتبعها الشعراء العرب القدامى[3]:

لَمَّا بَدَا السَّفْرُ بِالنِّيَاقِ　　　وَاحْتَمَلُوا
وَاجَّيَّــشَ الرَّكْبُ لِلفِراقِ　　　وَارْتَحَلُوا
شَدَوْتُ وَالدَّمْعُ بِالآمَاقِ　　　يَنْهَمِلُ
يَا حَادِيَ الرَّكْبِ بِالجِمَالِ　　　عَرِّسْ قَلِيلْ
عَسَى تَرَى مُقْلَتِي غَزَالِي　　　قَبْلَ الرَحِيلْ[4]

([1]) رومية، **الرحلة في القصيدة الجاهلية**، ص21.
([2]) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص467.
([3]) انظر: رومية، **الرحلة في القصيدة الجاهلية**، السابق، ص21-22.
([4]) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص495.

أمّا ابن زهر فكانت بداية الرحلة عنده ليلاً، فقد كُتِمَتْ الرّحلة عنه تنكيلاً به، فَجُهِّزَتْ ليلاً ثمّ علا القوم الجمال فارتحلوا:

كَتَمُوا الارتِحَــــالا

عَنْ كَئِيبٍ نَكَــــالا

ثُمّ زَمُّوا الجِمَــــالا

وَعَلَوْهَا الجَمَــــالا

حَيْثُ سَارُوا أَنَارُوا

وَاللّيَالي أَصَــــارُوا صَبَاحَا[1]

ويتمنى ابن زهر لو كان جاراً لهم يتتبع رحلتهم في أي أرض حلّوا به، يقول:

إِذَا نَأوا بِارْتِحَــالِ

وَسَرُوا بِالهِــلالِ

طَالعاً فِي كَمَــالِ

مِنْ سُتُورِ الحِجَالِ

لَيْتَ أَنِّيَ جَــــارُ

لَهُمُ مَا النَهَــــارُ أَلاحَا[2]

ويبقى ابن زهر بعد ارتحال المحبوب هائمَ القلب مُغرماً وحيداً، وقد أصبحتْ الديار موحشة بعد أن ارتحل القوم عنها، فتتأزم الحالة النفسية عنده ليصل إلى النواح، فيقول:

تَرَكُوا بِالمَغَانِي

هائِمَ القَلْبِ عَانِ

مُغْرَماً بِالأَمَانِي

نادباً للحِسَــانِ

مُفْرَداً لا يُــزَارُ

([1]) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج2، ص 68-69.

([2]) غازي، المصدر نفسه، مج2، ص69.

أَوْحَشَتْهُ الــدِيَارُ فَنَاحَا[1]

ويبدأ الششتري أيضاً عرض رحلته بالحديث عن شدِّ الركاب تجهزاً للرحيل، ووصف اضطرم النار في قلبه بعد الترحال، غير أنّ رحلة الششتري رحلةٌ دينية إلى قبر الرسول (ص)، يقول:

شَدُّوا الرِّكَابْ وَسَارُوا لَمْ يَحْمِلوا المَشُوقْ
وَالقَلْبُ فيهِ نَــــــارُ قَدْ لاَحَــتْ البُرُوقْ
نَالُوا المُــرَاد وَزَارُوا قَبْــــرَ المَــعْشُوقْ[2]

وهذا ابن ينق يصوّر رحلة خليله وقد حُثّتْ به البُزْلُ والعِشَار، ويسرد الرحلة وقد تبعها الوابل ونفحات الشمال، يقول:

حُثَّتْ بِهِ البُزْلُ وَالعِشَارُ يَوْمَ النَّوَى
يَا هَلْ لَهُ بالعقيــقِ دَارُ أَمْ باللِّــوَى
أَمَّتــْهُ بِالوَابِلِ القِــطَارُ حَيْثُ ثَوَى
وَجَادَهُ الغَيْثُ بِانْــهِمَالِ كُلَّ أَصِيلْ
يَحْدُوهُ مِنْ نَفْحَةِ الشمالِ رِيحٌ بَلِيلْ[3]

ومن التقاليد الموروثة عند الشعراء في الرحلة تحديد الوقت الذي شرع القوم فيه بالرحيل، فبعض هذه الرحلات كان ليلاً وبعضها الآخر كان قُبيل الصبح أو في وقت السَحَر، ومنها ما كان في هاجرة النهار[4].

والتزم بعض الوشّاحين في تحديد وقت الرحلة تماشيا مع التقاليد الموروثة، وأيضاً لدلالةٍ كان الوشّاح قد قصد إليها، فهذا ابن ينق يحدد وقت الارتحال حيث كان سَحَراً:

أَقُولُ لَمَّا حَدَا الحَادِي بِهِ سَحَــرا

([1]) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج2، ص69.

([2]) الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، ص383.

([3]) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، السابق، مج1، ص493.

([4]) رومية، **الرحلة في القصيدة الجاهلية**، ص26.

أَمْسِكْ فُؤَادِي بِالرِّفْقِ إِذَا ابْتَكَرُوا

إِنِّي أَرَاهُ مِنَ الخَفْقِ سَيَنْفَطِـــرُ[1]

وفي موشّحة أخرى كانت الرحلة عند ابن ينق ليلاً، وذلك ليقول أنّ مَنْ يعشقهم من المرتحلين كأنّهم أقمارٌ ونجوم تبدّد عُتمة الظلام، يقول:

بَانُوا وَإِنِّي عَــــلَى مَا عَهِدُوا مُسْتَوْثِــــقُ

فَلَيْسَ مِثْــلِي سَــلا بِالبُعْدِ عَمَّنْ يَعْشَـــقُ

كَأَنَّــهُم بِالفَــــــلا نُجُومُ لَيْلٍ تُــــــشرِقُ

عَهْدِي بِهِم وَالقِطَارْ تَجْرِي بِهِم تَحْتَ الظَلَامْ أَقْمَــارا

مَا إِنْ لَهُمْ مِنْ قَرَارْ نَأوا فَأَدنَوا للتَّـــــوَى أَعْمَارا[2]

فنلاحظ في قول ابن ينق ظهور المشاهدة أو النظر إلى الظعائن المرتحلة، وهي ظاهرة طالما ظهرت عند الشعراء الجاهليين إذ يقف الشاعر وحيداً أو مع بعض صحبه يرقب الظعائن المرتحلة[3].

ويحدد ابن زهر رحلة محبوبه ليلاً إمعاناً في كتمها عنه تنكيلاً به، يقول:

كَتَمُوا الارْتِحَالا

عَنْ كَئِيبٍ نَكَالا

ثُمَّ زَمُّوا الجِمَالا

وَعَلَوْهَا الجِمَـــــالا

حَيْثُ سَارُوا أَنَارُوا

واللّيَالِي أَصَـــارُوا صَبَاحَا[4]

([1]) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص467.

([2]) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص509.

([3]) رومية، **الرحلة في القصيدة الجاهلية** ، ص22.

([4]) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج2، ص69.

ومن المظاهر اللافتة في رحلة الظعائن في الشعر الجاهلي التساؤل ومماشاة حادي الركب، ويعلل بعض الباحثين ذلك أنه طريقة فنية يستخدمها الشعراء في إعلان خبر الرحيل وإذاعته[1] ولكن المماشاة عند الشعراء القدامى اكتفت بالإيماء للحداة من بعيد دون استوقافهم أو مخاطبتهم وكأنهم يحقدون على أولئك الحداة لأنهم رحلوا بالخليل أو الحبيب[2].

غير أنّ الأمر لم يكن كذلك عند الوشّاحين فنجدهم يماشون حادي الركب ويستوقفونه ويستنطقونه أيضاً، لربما أنَّ الوشّاحين سلّموا كلّ التسليم بأن حداة الركب ما هم إلا هُداة دربٍ للظعائن، وليست الرحلة أو الارتحال سببها حادي الركب، فرأوا به منأى عن الاتهام أو القسوة بل سرّوا عن أنفسهم بمخاطبته ليطمئنهم على من يرتحل في ركبه من الأحبة.

فهذا ابن غرلة يناجي حادي العيس، ويتخذ من مناجاته ذريعة أو وسيلة يسرد بها صفات المحبوب المُرتَحِل، يقول:

يَا حَادِيَ العِيسِ مَعَكَ أَحْوَى	رقى بِإِحْسَانِه حَـوَى
رِيمٌ لَهُ القَلْبُ صَارَ يَهـْوَى	نَجْمِي بِهِ فِي الهَوَى هَوَى
جَمَالُه يَفْـتِنُ العَـوَاتِقْ	وَخَمْرُ أَرْيَاقِـهِ عَتِـيقْ
وَطَرْفُه بِالنِّـبَالِ رَاشِـقْ	وَقَدُّهُ كَالقَـنَا رَشِيـقْ[3]

ويتوسّـل الوشّاح أحياناً بحادي الركب أن يعرّج ويتمهّل عسى أن ترى مقلتاه محبوبته المرتحلة، فيناشد ابن سهل حادي العيس قائلاً:

يَا حَادِيَ العِيسِ والجِمَالِ	عَرِّجْ قَلِيـلْ
عَسَى تَرَى مُقْلَتَي غَزَالِي	قَبْلَ الرَحِيلْ[4]

([1]) غازي، المصدر نفسه، مج2، ص27، 30.

([2]) غازي، المصدر نفسه، مج2، ص30.

([3]) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص،556-557.

([4]) ابن سهل الإسرائيلي، **ديوان ابن سهل**، ص505.

بل ويحمّل الوشّاح أحياناً حادي الركب السلام لمحبوبه لثقته به، يقول ابن الصبّاغ الجذامي:

حَادِي الرَّكْبِ بَلِّغْ عَنِّي سَلاَمَاً كَثِيـــــرا
وَقُلْ مُغْرَمٌ ذُو حُـــزْنِ قَدْ أَضْحَى أَسِيرَا
أَصْمَتْهُ سِهَامُ البَيْـــــنِ لَمْ يُلْفِ نَصِيـــرا
وَقَدْ أَبْعَدَتْهُ الأَقْـــــدَارْ وَالحُزْنُ أَثَـــارَهْ
فِي القَلْبِ تَنْائِي الأَقْطَارْ يُضْرِمُ نَـــارَهْ[1]

ويكون الخطاب والتساؤل موجّها أحياناً إلى الرفيقين أوالرفاق، حيث يقف الشاعر محزوناً، يخاطب صحبه ليُشْرِكَهُم معه في حزنه وتفجّعه[2]، ومن ذلك قول ابن بقي يتوسل بصاحبه أن يأمر العيس المرتحلة أن تعوج:

قَدْ طَالَ الشَوقُ طَالا
وَحَظِّي مِنْكَ: لا، لا
يَا صَاحِبْ قُلْ لِعِيسٍ رَحَلُوا أَنْ تَعُــوجِي
عُوجِي بِاللهِ عُوجِي[3]

أمّا عند ابن الصبّاغ الجذامي فلم يظهر رفيق واحد أو رفيقان بل ظهر رفاقٌ يتوسل إليهم أن يوقفوا الظعن عند ديار المحبوب، يقول:

هَذِهِ دَارُ حَبِيبَتِـــي إِلَـــى أَيـــنْ فَقِفُوا الظَعْنَ وَلَو قَدْرَ سَاعَهْ
هذِهِ أَعْلاَمُ طِيْبَـــةَ لاحَـــــــتْ
وَصِبَاهَا بِشَذَا الحُـــبِّ فَاحَـــتْ
فَاعْذُرُوا إِنْ زَفْرَةِ الوَجْدِ بَاحَتْ[4]

([1]) ابن الصبّاغ الجذامي، **ديوان ابن الصبّاغ الجذامي**، ص186.

([2]) رومية، **الرحلة في القصيدة الجاهلية**، ص24.

([3]) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص473.

([4]) ابن الصبّاغ الجذامي، **ديوان ابن الصبّاغ الجذامي**، ص203.

ومن الظواهر اللافتة في رحلة الشعراء الجاهليين اعتناؤهم بوصف الناقة بطائفةٍ من الصِّفَات، كالصَلابَةِ والقوة والامتلاء والضخامة أو الضمور والشدة والسرعة والخيلاء في المشي وغير ذلك من الصفات التي تشف عن فتنة الشاعر الجاهلي بالناقة كأنما هو يتغزل بها[1].

وحذا الوشّاحون حذو الشعراء الجاهليين في هذا التقليد الفني فراحوا يصفون الناقة أوصافاً كتلك التي اعتدنا سماعها في الشعر الجاهلي، فهي أوصاف تقترب من البداوة والبادية وبيئة الصحراء، فهذا لسان الدين بن الخطيب في إحدى موشّحاته يطالعنا بوصف تقليدي للناقة حتى ليخيل للقارئ أنه مقطع غزلي، وقد استخدم فيه ابن الخطيب أوصافاً وألفاظاً أقرب إلى حياة البادية، يقول:

رَحَلَ الركْبُ يَقْطَعُ البِيــدا	بِسَفِينِ النِّيَـــاقْ
كَلُّ وَجْنَا تُتْلِعُ الجِـــيدَا	وَتَبَذُّ الرِّفَـــاقْ
حَسِبَتْ لَيْلَةَ اللِّقَا عِيـــدَا	فَهْيَ ذَاتُ اشْتِيَاقْ
صَائِمَاتٌ لا تَقْبَل الرُّخْصَهْ	قَبْلَ فِطْرٍ وَعِيــدْ
فَهْيَ إذ أَمَّــتْهُ مُخْتَصَّـــهْ	بِجِهَادٍ جَهِيـــدْ[2]

ونلاحِظ في ما عُرِضَ من أمثلة التزام الوشّاحين بعناصر الرحلة في الشعر العربي من حيث ابتداء الحديث عن الشروع بالرحلة وتحديد وقتها وظهور الرفاق وحادي الركب ووصف الناقة والأماكن التي تمرّ بها الرحلة، ومرافقة الريح والمطر أحياناً لبعض الرحلات[3]، واستخدام الصور والألفاظ التي تقترب من بيئة البادية والصحراء، مثل النياق والجمال والعيس وحادي الركب والبيداء وغير ذلك من التراكيب، وعرض تفاصيل الرحلة بالصورة نفسها التي جاءت عليها عند الشعراء الجاهليين، حيث يتم عرض تلك التفاصيل بِمَشَاهِد صغيرة متتابعة[4].

([1]) رومية، **الرحلة في القصيدة الجاهلية**، ص62-63.

([2]) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج2، ص493.

([3]) رومية، **الرحلة في القصيدة الجاهلية**، السابق، ص21.

([4]) رومية، **المرجع نفسه**، ص21.

4.2.1.3 بكاء الشباب في الموّشحات:

لقد تنبّه الشعراء منذ العصر الجاهلي إلى أهمية مرحلة الشباب واعتبروها المرحلة الأكثر خصباً وعطاءً، لذلك كان حنين الشعراء وفي مقدمتهم الجاهليين حنيناً دائما لا ينقطع إلى فترة الشباب [1]، وكان لانقضاء عمر الشباب أثرٌ كبيرٌ في نفوس الشعراء فعبروا عن ذلك بحسرة وأسى وحزن لما يشعرون به من فقد وضعف [2] ولِمَا في مرحلة الشباب من فروسية وشجاعة وتلبية للرغبات انقضت بانقضائه[3].

ولقد جعل بعض الشعراء الجاهليين بكاء الشباب الضائع مقدماتٍ لقصائدهم، فالشاعر الجاهلي عمرو بن قميئة يجعل من بكاء الشباب مقدمة لإحدى قصائده [4] قائلاً:(من المنسرح)

يَا لَهَفَ نَفْسِيْ عَلَى الشَبَابِ وَلَمْ أَفْقِدْ بِهِ إِذْ فَقَدْتُهُ أَمَمَا[5]

وقد عدّ بعض الباحثين عمرو بن قميئة أول شاعر رثى شبابه وبكى عليه[6].

ويسير الوشّاح الأندلسي على خُطَى الشعراء القدماء في رثاء الشباب والبكاء عليه، فيستخدم المنهج أو الأسلوب نفسه الذي كان قد اتّبعه الشعراء القدماء، فصوّر الشعراء الشباب بأنه ثوبٌ جديد يرتديه الإنسان مدّة قصيرة من الزمن سرعان ما

([1]) شحادة، **الزمن في الشعر الجاهلي**، ص116.

([2]) زيتوني،عبد الغني أحمد،**الإنسان في الشعر الجاهلي** . ط1، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات العربية المتحدة، العين،1421هـ/2001م، ص416.

([3]) الصائغ،عبد الإله، **الزمنعند الشعراء قبل الإسلام** ، (د.ط)، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، العراق،بغداد،(د . ت)، ص142.

([4]) خليف، **دراسات في الشعر الجاهلي**، ص119.

([5]) عمرو بن قميئة، (ت85ق.هـ/540م)، **يوان عمرو بن قميئة** ، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، (د.ط)، مجلة معهد المخطوطات العربية، دمشق،1385هـ/1965م، ص48.

([6]) انظر: خليف**دراسات في الشعر الجاهلي** ،السابق، ص119، الصائغ،**الزمن عند الشعراء قبل الإسلام** ، السابق، ص143.

يبلى[1]، وكثيراً ما ارتبط بكاء الشباب عند الشعراء بالمرأة التي انقضت أيامهـا عنـد الشعراء بانقضاء الشباب[2].

ونجد الصورة نفسها عند التطيلي في إحدى موشحاته، باكياً الشباب وانقضـاء حبّه الأول الذي عاشه في فترة ارتدائه ثوب الشباب، فيقول:

يَـا لَيْـتَ شِـعْرِيَ هَـلْ تَنْـوِي وَقَـدْ وَلّـتْ إِيَـابْ
أَيَـامُ حُبّـي الأَوّلْ إِذْ مَلْبَسِـي ثَـوْبُ الشَـبَابْ
مُطَـرَّزاً بِالعَـذَلْ وَإِذْ أَقُـولُ لِلصِّحَـابْ
سِـيْرُوا كَسَـيْرِ الجِيَـادْ وَبَـادِرُوا لِلمُجُـونِ فُرْسَـانَا
وَمَـنْ أَرَادَ السِـبَاقْ إِلَـى كِنَـاسٍ وَرِيـمْ فَالآنَـا[3]

فنلاحظ في قول التطيلي الحنين إلى المرأة والخمر والفروسية [4] التي تنقضـي بانقضاء الشباب، ويرى يوسف خليف أن بكاء الشباب في الجاهلية كان لثلاثة دوافـع أساسية هي المرأة والخمر والفروسية، ومن الواضح أنـها نفسها المُتـع التـي يبكيهـا الأعمى التطيلي.

أما أحمد بن مالك فيرجّي عودة عهد الأحباب، وصوّر الشباب بغصن نضـر، ويصل به القنوط إلى الإيمان بأن عهد الشباب لا يعـود، فيقـول مسـتخدماً صـيغة الاستفهام:

هَـلْ يُرْجَـى إِيَـابْ لِعَهْـدِ الحَبَائِـبْ
إِذْ غُصْـنِ الشَـبَابْ مَطْلُـولُ الجَوَانِـبْ
وَوَصْـلُ الكِعَـابْ مَبْـذُولٌ لِطَالِـبْ[5]

---

(1) زيتوني، **الإنسان في الشعر الجاهلي**، ص418.
(2) خليف، **دراسات في الشعر الجاهلي**، ص119.
(3) الأعمى التطيلي، **ديوان الأعمى التطيلي**، ص279.
(4) انظر: خليف، **دراسات في الشعر الجاهلي**، السابق، ص119.
(5) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج2، ص47.

ورسم ابن الصبّاغ الجذامي صورة أخرى للشباب وانقضاء عصره، فشبّه رحيل الشباب بأفول البدر، ويسلّم ابن الصبّاغ بأن أيّام الشباب لن تعـود فيسـتخدم صـيغة الاستفهام، قائلاً:

يَـا بَـدْرَ أَيَّـام الشَّـبَابْ هَـلْ لِلأُفُـولِ مِـنْ طُلُـوعْ[1]

ويتابع ابن الصبّاغ تحسره على الشباب حتى يصل به الأمـر إلـى أن تتهمـل عبراته، قائلاً:

ولَّـى الشَّـبَابُ وَانْقَضَـى فَـدَمْعُ عَيْنِـي فِـي انْهِمَـالْ [2]

ويبكي الجذامي الشباب في موّشحة أخرى، إذ يذكرنا بصورة بكاء الشباب فـي الشعر العربي المشرقي، يقول:

أَيَّـامُ رَيْعَـانِ الشَّـبَابْ ولَّـتْ ولَـمْ تَنْـوِ الإِيَـابْ [3]

ويذكرنا قول الجذامي بقول جميل بن معمر متمنياً عودة عهد الشـباب، عهـد الهوى والأحبة في قوله:(من الطويل)

أَلاَ لَيْـتَ رَيعَـانَ الشَّـبَابِ جَدِيـدُ وَدَهْراً تَـولَّى يَـا بُثَـيْنَ يَعُـودُ [4]

5.2.1.3 طول الليل في الموّشحات:

لقد شكا الشعراء طول الليل، وتفنّنوا برسم الصور الفنية التي توضح الهمّ الذي يعانيه الشاعر من طول ساعات الليل، فمنذ العصر الجاهلي تطالعنـا صـورة الليـل ومعاناة الشاعر في مكابدته، و تستوقفنا الصورة التي رسمها امرؤ القيس في تصـوير مكابدة الليل في قوله: (من الطويل)

---

(1) ابن الصباغ الجذامي، **ديوان ابن الصبّاغ الجذامي**، ص138.

(2) ابن الصباغ الجذامي، المصدر نفسه، 138

(3) ابن الصباغ الجذامي، المصدر نفسه، 164.

(4) جميل بثينة، جميل بن عبدالله بن معمر العذري (ت82هـ /701م)،**ديوان جميل بثينة**، تحقيـق : إميـل بـديع يعقوب، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1412هـ /1992م، ص61.

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ   عَلَيَّ بِــأَنْوَاعِ الهُمُــومِ لِيَبْتَلِـــي
فَقُلْتُ لَهُ وَقَــدْ تَمَطَّــى بِصُلْبِـــهِ   وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَــاءَ بِكَلْ كَـــلِ
أَلاَ أَيُّهَا اللّيْــلُ الطَوِيــلُ أَلاَ انْجَلِــي   بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ مِنْــكَ بِأَمْثَــلِ
فَيَا لَكَ مِــنْ لَيْــلٍ كَــأَنَّ نُجُومَــهُ   بِكُلِّ مُغَارِ الفَتْــلِ شُــدَّتْ بِيَذْبُـــلِ
كَأَنّ الثُرَيَا عُلِّقَــتْ فِــي مَصَــامِهَا   بِأَمْرَاسِكِتَّانٍ إِلَى صُــمِّ جَنْــدَلِ [1]

وأشار ابن رشيق القيرواني في العمدة إلى طول الليــل فــي بــاب المعــاني المحدثة[2]، واستشهد بقول النابغة الذبياني:(من الطويل)

كِلِينِي لِهُم يَــا أُمَيْمَــةَ نَاصِـــبِ   وَلَيْلٍ أُقَاسِــيهِ بَطِــيءِ الكَوَاكِـــبِ
تَطَاوَلَ تَّجَ قُلْــتُ لَــيْسَ بِمَــنْقَضٍ   وَلَيسَ الَّذِي يَرْعَى النُجُومَ بِآيِــبِ [3]

ولقد تأثر الوشّاحون بالصورة نفسها التي رسمها الشــعراء لليــل ومكابدتــه، فرسموا له صوراً مختلفةً تتصل بطوله وشدّة ظلامه وعدم انجلائه وغير ذلك، حتــى بدت المشابهة بين ليل الشاعر في قصيدته وليل الوشّاح في موشّحته أمراً واضحاً .

يقول ابن الصيرفي:

قَــــدْ جَنَحَــــتْ خَيْلِــــي   إِلَــــى أَبِــــي بَكْــــرِ
فَــــلاَ إِلَــــى النَّيــــلْ   وَلاَ إِلَــــى الصَبــــرْ
أَمَــــا تَــــرَى لَيْلِــــي   حَيْــــرَانَ لاَ يَسْــــرِي
كَأَنّمَــــا خَطَّــــا   مِــــنْ ذَيْلِــــهِ فَجْــــرَا
وَكُلَّمَــــا شَطَّــــا   جَــــرَّ الــــدُّجَى جَــــرَّا[1]

([1]) امرؤ القيس، **ديوان امرئ القيس وملحقاته بشرح أبي سعيد السكري** المتوفى 275هـ، تحقيق: أنــور أبــو سويلم، محمد الشوابكة، ط1، مركز زايد للتراث والتاريخ،1421هـ/2001م، مج1، ص239 – 243.

([2]) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**،ج2، ص241.

([3]) النابغة الذبياني،أبو أمامة زياد بن معاوية (ت18ق.هـ/605م)،**ديوان النابغة الذبياني** ، تحقيق: كرم البستاني، (د . ط)، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص9.

فابن الصيرفي يصوّر ليله بالحيران لبطئه وتمطّيه في السير، وإطــلاق صــفة الحيرة على الليل معهودة عند الشعراء ومن هؤلاء الفرزدق الذي يقول:(من الطويل)

وَرَدْتُ وَجَوْزُ اللَّيْلِ حَيْرَانُ سَــاكِنٌ   عَلَيْهِ، وَقَدْكَادَتْ تَمِيــلُ كَوَاكِبُــه [2]

ووصف صريع الغواني –مسلم بن الوليد- النجم بالحيران فقال:(من الطويل)

أَخَذْنَ السُرَى أَخْذَ العَنِيفِ وَأَسْرَعَتْ   خُطَاهَا بِهَا وَالنَجْمُ حَيْــرَانُ مُهْتَــدِ [3]

ومثله أيضا قول ابن الرومي واصفاً النجم بالحيران في قوله:(من الخفيف)

غَيْــرَ أَنِّــي أَبِيْــتُ لَيْلِــيَ حَيْــرَا   نَ أُرَاعِي مِــنْ نَجْمِــهِ حَيْرَانَــا [4]

ونلحظ أيضاً في موشّحات ابن زهر كثرة الشكوى من طول الليل، وعرض ذلك بصورٍ عدّة، ومن ذلك أن الصبح والضوء لم يُرَ لطول الليل في قوله:

بَعْــــدَكَ مَــــا نِمْــــتُ وَلا   أَلِفْــــتُ إلاّ السَهَــــــــرَا

فِــــي لَيْلَــــةٍ طَالَــــتْ   بِــلاَ صُــبْحٍ وَلا ضُــوءٍ يُــرَى [5]

ويظهر الليل عند ابن زهر في موشّحة أخرى بصورة الأسير في قوله:

أَعْيَــا عَلَــيَّ لَيْلِــي   شَــــرْقاً وَمَغْرِبــــا

كَوَاكِــــبٌ تُزَجَّــــى   تُزَاحِــــفَ الكَسِــــيرْ

فَهُــــنَّ فِــــي اسْــــتِدَارَهْ   وَاللَّيْــــلُ كَالأَسِيــــرْ [6]

([1]) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1، ص545.

([2])الفرزدق، همام بن غالب الدارمي (ت114هـ/733م)، **ديــوان الفــرزدق** ، (د . ط)، دار صــادر، بيــروت، 1380هـ /1960م، مج1، ص85.

([3]) صريع الغواني، مسلم بن الوليد الأنصاري (ت208هـ/ 823م)،**ديوان صريع الغواني** ، تحقيق: سامي الدهان، ط3، دار المعارف، (د . ت)، ص74.

([4]) ابن الرومي، علي بن العباس (ت283هـ/896م)،**ديوان ابن الرومي** ، تحقيق:عبد الأمير علي مهنا، ط 1، دار ومكتبة الهلال، 1411هـ /1998م، ج6، ص219.

([5]) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج2، ص89.

([6]) غازي، المصدر نفسه، مج2، ص66.

ويتطاول الليل عند ابن زهر حتى كأن ساعاته غدت في طولها كالشهور، فيقول في موشّحة أخرى:

حُرِمْتُ لَذِيْذَ الكَرَى

سَـــهِرْتُ وَنَـــامَ الـــوَرَى

تُـــرَى لَيْـــتَ شِـــعْرِي تُـــرَى

أَسَـــاعَاتُ لَيْلِـــي شُـــهُورْ

أَمِ اللَّيْـــلُ حَـــوْلِي يَـــدُورْ[1]

وتتزاحم النجوم في ناظري ابن زهر فبات يرقبها، ورام أن يحصي لها عدداً، وإن كانــت لا تحصى فيقول:

إنَّ عَيْنِـــي لا أُذَنِّبُـــهَا

أَتْعَبَتْ قَلْبِي وَأُتْعِبُـــهَا

لِنُجُـــومٍ بِتُّ أَرْقُبُـــهَا

رُمْتُ أَنْ أحْصِي لَهَا عَدَدا وَهْيَ لاَ يُحْصَـى لَهَـا عَـدَدُ [2]

ويصوّر ابن زهر ليله بلا صباح مذ غاب عنه منية قلبه، فيقول:

هَـــلْ يَنْفَـــعُ الوَجْـــدُ أَو يُفِيـــدْ أَمْ هَـــلْ عَلَـــى مَـــنْ بَكَـــى جُنَـــاحْ

يَـــا مُنْيَـــةَ القَلْـــبِ غِبْـــتَ عَنِّـــيْ فَاللَّيْـــلُ عِنْـــدِي بِـــلاَ صَبَـــاحْ[3]

ولطالما اشتكى الشعراء من تباطؤ النجوم في سيرها، فكان امرؤ القيس قد عبّر عـن ذلـك بصورة فنية جميلة فقال:

فَيَا لَكَ مِـــنْ لَيْـــلٍ كَـــأَنَّ نُجُومَـــهُ بِكُلِّ مَغَـــارِ الفَتْـــلِ شُـــدَّتْ بِيَـــذْبُلِ

كَأَنّ الثُرَيَا عُلِّقَـــتْ فِـــي مَصَـــامِهَا بِأَمْرَاسِكِتَّانٍ إِلَـــى صُـــمِّ جَنْـــدَلِ [4]

فهذا ابن الصابوني[1] تحاكي نجومه نجوم امرئ القيس في بطئها وذلك في قوله:

([1]) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج2، ص94.

([2]) غازي، المصدر نفسه، مج2، ص108.

([3]) غازي، المصدر نفسه، 109.

([4]) امرؤ القيس، **ديوان امرئ القيس**، ص243.

جَمَـــدَ الصُـــبْحُ لَـــيْسَ يَطَّـــرِدُ
مَـــا لِلَيْلِـــي فِيْمَـــا أَظُـــنُّ غَـــدُ
صَـــحَّ يَـــا لَيْـــلُ أَنَّـــكَ الأَبَـــدُ
أَوْ قَطَعْـــــتَ قَـــــوَادِمَ النَّسْـــــرِ
فَنُجُـــومُ السَـــمَاءِ لاَ تَسْـــرِي (2)

إنّ ما ذكره الوشّاحون يدلّ على توحّد صورة المعاناة من طـول الليـل عنـد الشعراء المشارقة القدماء والوشّاحين، حيث تأثر الوشّاحون بالصـور التـي رسـمها الشعراء لليل ونجومه في سبيل وصف المعاناة التي يقاسيها هؤلاء الشعراء بسبب طول الليل، فكانت نجومه في حيرة وبطئ كما كان الإصباح عنه معوز.

2.3 توظيف التراث الأدبي الأندلسي:

كان الأدب العربي المشرقي رافداً من الروافد الثقافية للوشّاح يتمثلها عند صياغة موشحاته كما لاحظنا في ما تقدّم من هذا الفصل، وكانت أيضاً الحياة الأدبية الأندلسية رافداً ثقافياً تمثّله الوشّاح الأندلسي، فعكف عليه يستمد منه في تكوين لُحمة الموشّح، فقد وظّف الوشّاح كل ما اختزنه في ذاكرته من ثقافة أندلسية في الموشح، فاستمدّ من الشعر ومن الموشّحات والزجل والحياة الشعبية سواء كانت أغاني شعبية أو طقوس أو أعياد ومواسم اشتهرت في الأندلس، كما وظّف أيضا معرفته باللغة الأعجمية –الرومانثية- فطعّم بها موشّحاته تملّحاً وتندراً، وسنحاول فيما سيأتي تفصيل القول في كل من هـذه التوظيفات، لتبيان مدى تأثير الحياة الأندلسية في ثقافة الوشّاح وانعكاس ذلك كله علـى فن الموشّحات.

---

(1) هو أبو بكر محمّد بن أحمد بن الصابوني الإشبيلي، يقول ابن سعيد أنّ الناس كانوا يجعلونه شاعر إشبيلية المشار إليه، لـه أشعار وموشّحات مشهورة، رحل إلى مصر وتوفي في الإسكندرية سنة 638هـ-1241م، انظر: ابن سعيد، المغرب في حلى المغرب، ج1، ص268.

(2) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج2، ص152.

1.2.3 توظيف التراث الشعري الأندلسي:

ينطبق حديثنا السابق حول توظيف الشعر المشرقي على التوظيــف الشــعري الأندلسي، فقد عكف الوشّاح الأندلسي على بعض القصائد الشعرية الأندلسية يقتبس منها بعض الأبيات الشعرية، ويوظّفها في موشّحته بطرق مختلفة باقتباس البيت كما هو أو بإخضاع البيت الشعري لـ لتحوير والتعديل، ولا شك أن الوشّاح كان يعمد إلى الأشعار المشهورة التي كان لها صدى عميقٌ في نفوس الناس آنذاك، أو الأشعار التــي كانــت تلاقي رواجاً كبيراً بين أوساط المثقفين، فيوظّف هذه الأشعار في موشّــحته لتكتســب أيضاً القبول أو الشيوع الذي لقيته القصيدة أو البيت الشعري.

ومن الملحوظ أن توظيف الشعر الأندلسي في الموشّحات لم يكن منتشراً انتشار الشعر المشرقي، غير أن أكثر توظيف الشعر الأندلسي كان توظيفــاً مباشــراً، فكــان الوشّاح يقتبس البيت بألفاظه ويوظّفه في الموشّحة مباشرة دون إجراء تحوير أو تعديل إلاّ في أمثلة قليلة، وقد أشرنا سابقاً إلى ذلك، وربما يعود ذلك إلى أنّ الشعر الأندلسي ومضامينه أكثر قرباً إلى حياة الوشّاح الاندلسي وطبيـ عة المجتمع، فلم تكن الحاجة ماسّة إلى التحوير أو التعديل، ويقول ابن زهر في موشّحته التي مطلعها:

هَــــلْ لِلعَـــزَا فِيْـــكَ سَبِيــــــــلْ   يَــــا هَــــاجِرِي مَــــا أَغْــــدَرَكْ

ذُدْتَ الكَــــرَى عَــــنْ بَصَــــرِي   للهِ طَــــــرْفٌ أَبْصَــــــرَكْ[1]

ثم يقول ابن زهر في التمهيد والخرجة:

بَعْــــدَكَ مَــــا نِمْــــتُ وَلا   أَلِفْــــتُ إلاَ السَهَــــــرا

فِــــي لَيْلَــــةٍ طَالَــــتْ بِلــــاَ   صُــــبْحٍ وَلاَ ضُــــوءٍ يُــــرَى

فَقُلْــــتُ لِلبَــــدْرِ عَلَــــى   حِــــيْنَ مِــــن اللَّيْــــلِ سَــــرَى

يَــــا لَيْــــلُ طُــــلْ أَوْ لاَ تَطُــــلْ   لاَ بُــــدَّ لِــــي أَنْ أَسْهَــــرَكْ

لَــــوْ بَــــاتَ عِ نْــــدِي قَمَــــرِي   مَــــا بِــــتُّ أَرْعَــــى قَمَــــرَكْ [2]

---

(1) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج2، ص87.

(2) غازي، المصدر نفسه، مج2 ص89.

وقد اقتبس ابن زهر خرجته من قول ابن زيدون:(من مجزوء الرجز)

يَا لَيْلُ طُلْ لاَ أَشْتَهِي لا بِوَصْـــــــــــلِ قِصَـــــــــــرَكْ

يَـــــا لَيْـــــلُ طُـــــلْ أو لا تَطُـــــلْ لاَ بُـــــــدَّ لِـــــــي أَنْ أَسْــــــهَرَكْ

لَـــــوْ بَـــــاتَ عِنْـــــدِي قَمَـــــرِ ي مَـــــا بِـــــتُّ أَرْعَـــــى قَمَـــــرَكْ[1]

لقد جعل ابن زهر من قول ابن زيدون خرجةً لموشّحته دون أن يُجري تعــديلاً على بيتي ابن زيدون، وقد أشرنا سابقا إلى سنّة الوشّاحين المتّبعة في اقتباس الخرجات من الأشعار الأخرى. ويعول ابن زهر أيضا على مطلع قصيدة للشاعر الأندلسي ابن حمــديس ويجعل منه خرجةً لموشّحة له، فيقول في التمهيد والخرجة:

يَـــا عَلِـــيُّ أَنْـــتَ نُـــورُ المُقَـــلِ

جُـــدْ بِوَصْـــلٍ مِنْـــكَ يَـــا أَمَلِـــي

كَـــمْ أُغَنِّيـــكَ إِذَا مَـــا لُحْـــتَ لِـــي

طَرَقَـــتْ وَاللَّيْـــلُ مَمْـــدُودُ الجَنَـــاحْ

مَرْحَباً بِالشَمْسِ مِنْ غَيْرِ صَـــبَاحْ [2]

فالخرجة كما قلنا هي بيت من مطلع قصيدة لابن حمديس:(من الرمل)

طَرَقَـــتْ وَاللَّيْـــلُ مَمْـــدُودُ الجَنَـــاحْ مَرْحَبَـــاً بِالشَـــمْسِ فِـــي غَيْـــرِ صَـــبَاحْ[3]

ولا شك أن هذه الأشعار كانت ذائعة الشهرة في الأوساط الأندلسية، ولربما أيضاً أنّها كانت تُغنّى في مجالس اللهو والترف والغناء التي كانت منتشرةً في الأندلس.

ويقول ابن زمرك في موشّحةٍ له:

---

(1) ابن زيدون، أبو الوليد أحمد بن عبد الله المخزومي الأندلسي (ت463هـ /1070م)**ديوان ابن زيدون ورسائله** ، تحقيق وشرح: علي عبد العظيم، (د . ط)، دار نهضة مصر لطباعة والنشر، الفجالة،القاهرة، (د . ت)، ص182.

(2) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج2، ص120.

(3) ابن حمديس، أبو محمد عبد الجبار بن أبي بكر بن محمد الأزدي (ت 527هـ/ 1133م)، **ديوان ابن حمــديس**، صحّحه وقدّم له: الدكتور إحسان عباس، (د . ط)، دار صادر، بيروت، (د. ت)، ص82.

يَــا سَــرْحَةً فِــي الحِمَــى ظَلِيلَــهْ كَـــمْ نِلْـــتُ فِـــي ظِلِّـــكِ المُنَـــــى

رَوَّضَـــــكِ اللهُ مِـــــنْ خَمِيلَــــهْ يُجْنَـــــى بِهَـــــا أَطْيَـــــبُ الجَنَـــــى

وَبرْقُهَـــــا صَـــــادِقُ المَخِيْلَـــــهْ مَـــــا زَالَ بِالغَيْـــــثِ مُحْسِـــــنَا

أَنْجَـــزَ لِـــي وَعْـــدَكِ القَبُـــولُ فَلَـــمْ أَقُـــلْ مِثْـــلَ مَـــنْ يَقُـــولُ

يَــا سَــرْحَةَ الحَــيِّ يَــا مَطُــولُ شَــرْحُ الَّــذِي بَيْنَنَــا يَطُــولُ[1]

فالخرجة في القول السابق هي بيت مقتبس من شعر لابن البرّاق [2] يقول فيه:(مخلع البسيط)

يَــا سَــرْحَةَ الحَــيِّ يَــا مَطُــولُ شَــرْحُ الــذِي بَيْنَنَــا يَطُــولُ [3]

والتصريح واضح عند ابن زمرك في اقتباس البيت، فيمهد ابن زمرك للخرجة بقوله: (فلم أقل مثل من يقول) ثم يذكر بيت ابن البرّاق جاعلاً منه خرجة لموشّحه.

ولقد عمد بعض الوشّاحين إلى توظيف بعض الأشعار الاندلسية، من خلال تحوير ألفاظها وتعديل بنائها، ومن ذلك قول ابن هانئ الأندلسي:(من الطويل)

مَا شِــئْتَ لاَ مَــا شَــاءَتِ الأَقْــدَارُ فَــاحْكُمْ فَأَنْــتَ الوَاحِــدُ القَهَّــارُ[4]

فقد عمد الوشّاح ابن عبادة على قول ابن هانئ فاقتبس الفكرة وأعاد صياغتها على نحو جديد، حتى تكاد العلاقة بين البيتين غير واضحة، فيقول ابن عبادة:

شِــئْتَ مَــا قَــدْ شَــاءَ مَالِــــكُ الأَرْوَاحِ

([1]) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج2، ص506.

([2]) هوأبو القاسم محمد بن علي بن محمّد بن إبراهيم بن محمّد الهمذاني من أهل وادي آش ويُعرَف بابن البرّاق، سكن مرسيّة وبلنسية،كان محدّثاً ظابطاً أديباً ماهراً شاعراً مطبوعاً مجيداً مشاركاً في الطبّ متفنّناً في معارف عدّة، جمع شعره في ديوان سمّاه (نور الكمائم) توفي في سنة 596هـ/1200م، وكنيته عند ابن سعيد في المغرب أبو عمرو، انظر :أبو بحر، **زاد المسافر**، ص151، ابن سعيد، **المغرب في حلى المغرب** ، ج2، ص149.

([3]) انظر البيتين: ابن سعيد، **المغرب في حلى المغرب**، السابق،ج2، ص149-150. المقري،**نفح الطيب** ،ج5، ص53.

([4]) ابن هانئ الاندلسي، أبو القاسم محمد بن هانئ الأزدي الاندلسي (ت362هـ/ 873م)،**ديوان محمد بن هانئ الأندلسي**، تحقيق: محمد البغدادي، (د. ط)، دار الغرب الإسلامي، (د. ت)، ص181.

عَلَّـــــقَ القُلُـــــوبَ   بِهَوَى المِــلاَحِ [1]

فإذا كانت مشيئة ممدوح ابن هانئ فاقت مشيئة الأقدار، فإن ابن عبـــادة حـــوّر الفكرة ليجعل مشيئة محبوبه توازي مشيئة مالك الأرواح. فصاحب الفكرة هو ابن هانئ الأندلسي، وهي فكرة تدخل ضمن الأفكار أو المعاني الخاصة، فأخذها ابن عبادة ليبني على نفس الفكرة فكرةً أخرى مغايرةً بعض الشيء لفكرة ابن هانئ الأندلسي.

أمّا الوشّاح ابن اللبّأنة فأخذ فكرة ابن هانئ ا   لسابقة وأعاد بناءها على نحو جديد مع المحافظة على المعنى نفسه، فإذا كانت مشيئة ممدوح ابن هانئ لا مشيئة الأقدار هي الواقعة والحاصلة، فإنّ ابن اللبّانة تلطّف في المعنى وجعل الأقدار تجري على حكـــم ممدوحه، يقول:

مَلْكٌ لــَهُ فِي العُلَى آثــــــــارُ

هِيَ الكــوَاكِبُ وَالأَقْمــــــــَارُ

جَرَتْ عَلَى حُكْمِهِ الأَقْـــــدَارُ

أَدْنـــَى مـــوَاهِبِه الأَعْمَـــــارُ

فِي كُلِّ حَالِ سَمَا عَنْ نِدِّ   وَإِنِ

تَطَلَّــــــــعْ

مِنَ السَحَابِ   لِشَمْسِ السَعْدِ   ظَنَّتْه يُوشَـــــعْ [2]

2.2.3 توظيف التراث التوشيحي (المعارضات في الموشّحات):

لقد أدّى ظهور الموشّح في بلاد الأندلس وتعلّق الناس بـــه واشـــتهار بعـــض الموشّحات وشيوعها بين أوساط المجتمع الأندلسي إلى ميل كثير من الوشّـــاحين إلـــى

([1]) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1، ص188.

([2]) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص221-222.

محاكاتها والنسج على منوالها إعجاباً بها، ومحاولة اظهار التفوق عليهـا [1]، وكانـت بعض المعارضة في الموشّحات مبنية على معارضة الوزن والقافية أو الوزن وبعض القوافي أو الوزن فقط[2]، ومنها المعارضة باقتباس بعض أجزاء الموشّح.

وفي رأي الباحث أن المعارضات تدخل في مجال توظيف المـوروث الثقـافي حيث أن هذه المعارضات تدل على سعة اطّلاع الوشّاحين على موشّـحات بعـضهم ومحاولة تقليدها أو مسايرتها والنسج على منوالها [3]، وبذلك تعتبر الموشّـحات مـن الروافد الثقافية للوشّاح الأندلسي التي انعكست في بناء نصّه التوشيحي.

والجديد في ظاهرة المعارضة في الموشّحات أن المعارضة أصبحت –حسـب رأي صلاح فضل قانوناً من قوانين الموشّحات ونظامها المطّـرد [4]، بينمـا كانـت الظاهرة شائعة في القصائد الشعرية لكنها لم تُفْرَض كَعُرفٍ أو تقليد تتطلبه القصيدة.

وجرت العادة في الموشّحات أن يقتبس الوشّاح خرجة موشّحة مشهورة ويضمّنها في موشّحته، بل وينظم الوشّاح الموشّحة على وزن الموشّح المقتبسة منـه الخرجـة ويلتزم بقوافي اقفاله، وهذا ما عرف بالموشّح المكفّر الذي يُعَدّ أحد أنـواع موشّـحات الزهد وأشار ابن سناء الملك إلى هذا النوع من الموشّحات بقوله : ((وما كان منها في الزهد يقال له المكفّر والرسم في المكفّر خاصة أن لا يعمـل إلا علـى وزن موشّـح معروف وقوافي اقفاله، ويُختم بخرجة ذلك الموشّح ليدل على أنه مكفّرة ومستقيل ربّه عن شاعره ومستغفره))[5].

---

(1) نوفل، محمد محمود قاسم: **تاريخ المعارضات في الشعر العربي** . ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، دار الفرقـان، عمان، 1403هـ/ 1983م، ص140.

(2) رحيم، مقداد، **عروض الموشحات الأندلسية** ، ط1، دار الشؤون الثقافيـة العامـة، العـراق، بغـداد، 1990م، ص227.

(3) بوذينة، محمد: **أشهر الموشحات ومعارضاتها**. ط1، منشورات محمد بوذينة، تونس، 1995م، ص5.

(4) فضل، **طراز التوشيح بين الانحراف والتناص**، ص79.

(5) ابن سناء الملك، **دار الطراز**، ص51.

ولعل من المفيد إيراد عدد من الأمثلة على ظاهرة المكفّرات التي تُعّدّ لوناً مـــن ألوان توظيف الموروث الثقافي الذي يختزنه الوشّاح في ذاكرته.

1.2.2.3 الموشّحات المكفّرة:

يقول ابن عربي في موشّحة له:

أَلاَ بِأَبِي مَنْ ضَمَّهُ صَدْرِي   وَأَدْرِيهِ قَطْعاً وَهْوَ لاَ يَدْرِي
لَقَدْ أَقْسَمَ الحــَقُّ بِمـــَا أَقْسَمْ
وَعَلَّمْنَا مَا لـــَمْ نَكُـــنْ نَعْلـــَمْ
وَأَوْضَحَ لِي مَا كَانَ قَدْ أَبْهَمْ
فَأَقْسَـــمَ بِالشَّـــفْعِ وَبِـــالوِتْرِ   فَأَثْبَتُّ عَيْنِي عِنْدَ ذِي حِجْرِ [1]

ويتابع ابن عربي الموشّحة حتى يصل إلى التمهيد والخرجة قائلا:

وَجَارِيـــَةٍ بَاتـــَتْ تُغَنِّيـــهِ
وَتُومِي إِلَى الغَيْرِ وَتَعْنِيه
وَمـــَا تَـــبْتَغِي إِلاّ تُعَنِّيـــهِ
أُجَرِّرُ ذَيْلِـــي أَيَّمَـــا جَـــرِّ   وَأَوْصِلْ مِنْكَ السُّكْرَ بِالسُّكْرِ [2]

وموشّحة ابن عربي التي اقتبسنا منها المطلع والـــدور الأول والـــدور الأخيـــر والخرجة هي مكفّرة لموشّح ابن باجّة الذي مطلعه:

جَـــــــرِّر الـــــــذَيْلَ   أَيَّمَــــــــــا جَـــــــــرِّ
وَصِـــــــلْ السُّـــــكْرَ   مِنْـــــــكَ بِالسُّـــــكْرِ [3]

([1]) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص385-386.

([2]) ابن عربي، المصدر نفسه، ص387.

([3]) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1، ص406.

فاقتبس ابن عربي مـ طلع موشّحة ابن باجّة وجعل منه خرجة لموشّحه بعــد أن أجرى عليه تعديلا طفيفا. ومن المكفّرات، موشّحة ابن عربي:

سَرَائِرُ الأَعْيَــانْ لاَحَتْ عَلَــى الأَكْــوَانْ لِلنَـــــــــاظِرِينْ
وَالعَاشِقُ الغَيْرَانْ مِنْ ذَاكَ فِــيْ بَحْــرَانْ يُبْــدِي الأَنِــينْ[1]

وخرجة الموشّح وتمهيدها:

دَخَلْتُ فِي بُسْتَانْ الأُنْـــسِ وَالقُـــرْبِ لِمَكْنِسِــــــــــهْ
فَقَامَ لِي الرَّيْحَــانْ يَخْتَــالُ مِــنْ عُجْــبِ فِــــي سُنْدسِـــهْ
أَنَا هُوَ يَا إِنْسَــانْ مُطَيَّــــبُ الصَـــــبِّ فِــــي مَجْلِسِـــهْ
جَنَّانُ يَــا جَنَّــانْ اجْــنِ مِــنَ البُسْــتَانْ اليَاسَــــــــــمِينْ
وَخَلِّ ذَا الرَّيْحَانْ بِحُرْمَـــــةِ الــــرَحَمَنْ لِلعَاشِــــــقِينْ[2]

فاقتبس ابن عربي خرجة الموشّح من خرجة موشّح لابن بقي يقول في مطلعه:

دَانَ الرَشَـــا الوَسْـــنَانْ فَقَسْـــوَةُ الهِجْـــرَانْ سَـــوْفَ تَلِـــينْ
وَاصْبِرْ عَلَى الأَشْـجَانْ فَالــدَهْرُ ذُو أَلْــوَانْ عُسْرٌ وَهَــونْ [3]

وبنى ابن عربي موشّحته المكفّرة على وزن موشّحة ابن بقي نفسه، وختم قوافي أقفاله أيضاً بالقوافي نفسها التي ختم بها ابن بقي موشّحته، وختمه بالخرجة نفسه تمشّياً مع شروط المكفّرات كما وضّحها ابن سناء الملك.

ونظم ابن الصبّاغ موشّحة مكفّرة أيضًا لموشّح ابن بقي السابق ختمها بالخرجة نفسها، يقول في مطلعها:

نَأَتْ بِيَ الأَوْطَــانْ عَنْ حَضْرَةِ الإِحْسَــانْ وَلاَ مُعِـــــــــينْ
فَمَنْ لِذِيْ أَحْــزَانْ لِطَيْبَـــةٍ مُـــذْ كَـــانْ لَــــهُ حَنِـــينْ[1]

---

(1) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، السابق، ص84.

(2) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص85.

(3) بوذينة، **أشهر الموشّحات ومعارضــتها**، ص124.ولم يثبت سيد غازي من موشّــحة ابــن بقــي هــذه ســوى الخرجة،انظر: غازي، **ديوان الموشّحات الاندلسية**، مج1، ص479.

ومن المكفّرات تكفير ابن الصبّاغ لموشّحة الأعمى التطيلي، فيختم ابن الصبّاغ موشّحته بخرجة التطيلي:

إِنْ جِئْــــــــتَ أَرْضَ سَـــــــــلاَ تَلْقَـــــاكَ بِالمَكَـــــارِمِ فِتْيَـــــانُ

هُـــــــمْ سُـــــــطُورُ العُـــــــلاَ وَيُوسـُــفُ بـــنُ القَاسِـــمِ عُنْـــوَانُ[2]

ويتّبع ابن الصبّاغ شروط المكفّ رات إذ يختم الموشّحة بنفس خرجة التطيلي كما لاحظنا ويبني الموشّحة أيضا على الوزن والقافية نفسيهما اللذين جاءت عليهما موشّحة التطيلي، فلنلاحظ كلا المطلعين عند ابن الصبّاغ والتطيلي:

كَيْفَ السَبِيلُ إِلَـــى صَبْرِي وَفِي المَعَـــالِمِ أَشْـــــــــــجَانُ

وَالرَّكْبُ وَسْطُ الفَلاَ بِـــــالخُرَّدِ النَـــــوَاعِمِ قَـــــدْ بَـــــانُوا[3]

أما مطلع ابن الصبّاغ:

رُسُومُ ظَاهِرِ البِلَى بِكُلِّ رَسْمٍ طَاسِـــمِ عُنْـــــــــــــوَانُ

وَفِيْهِمْ ما أَشْـــكَلاَ مِنْهَا لِكُلِّ حَـــازِمِ تِبْيَـــــــــــــانُ[4]

وهذا نزر قليل من الموشّحات المكفّرة ، وحسبنا بذلك أمثلة شواهد على ظـــاهرة المكفّـــرات التي نستخلص منها سعة اطّلاع الوشّاحين على نتاج الأندلسيين في الموشّحات ونسجهم على منوالها في موشّحات جديدة باقتباس بعض أجزائها ومماثلة وزنها وقافية أقفالها، وذلك في إطـــار توظيـــف التراث الأندلسي في الموشّحات.

---

(1) ابن الصباغ الجذامي، **ديوان ابن الصباغ الجذامي**، ص207.

(2) انظر: الأعمى التطيلي،**ديوان الأعمى التطيلي** ، ص273، ابن الصباغ الجذامي**ديوان ابن الصباغ الجـــذامي** ، ص141.

(3) الأعمى التطيلي، المصدر نفسه، ص272.

(4) ابن الصباغ الجذامي، **ديوان ابن الصباغ الجذامي**، السابق، ص140.

2.2.2.3 ظاهرة اقتباس الخرجة في الموشّحات:

لقد كان اقتباس الخرجة تقليداً أدبياً عرفه الموشّح منذ عصر النشأة [1]، إذ جرت العادة عند الوشّاحين اقتباس خرجات موشّحات أخرى، ومن الملاحظ أيضاً أن بعض الوشّاحين قد اقتبس مطالع بعض الموشّحات وجعل منها خرجة لموشّحته.

ويشير سيد غازي إلى سنّة الوشّاحين في اقتباس الخرجة في قوله ((ويغلب في اقتباس الخرجة أن يحتفظ الوشّاح بنصّها في الاصل الذي يعارضه، ولكنه كان يتصرّف في أصلها أحياناً، فيحوّر فيه ويبدّل، ويزيد فيه وينقص، رغبةً في مطابقة المعنى أو طلباً للإبداع الفنّي...))[2].

ومن بعض الخرجات المشهورة التي تكررّت في أكثر من موشّحة أو حتى في موشّحات عدّة أحيانا، قول الكميت:

بِـالله مَـا أَنْـتَ إلاّ القَمَـرُ يَـا عُمَـرُ[3]

فاستعار ابن بقي الخرجة نفسها فحوّر في نصّها وعدّل في بنائها:

كُنْ كَيْفَ شِـئْتَ فَأَنْـتَ القَمَـرُ

كَ اللّوَاءُ فِـي المِـلاحِ يَـا عُمَـرُ [4]

واستعار ابن الغني خرجة ابن الخبّاز:

نَـذَرْتُ لِلـهِ عَهْـدَا صِـيَامَ شَـهْرٍ وَعَشْـرِ

يَوْمـاً أَرَاكَ حَبِيبِـي مَـا بَـيْنَ صَـدْرِي وَنَحْـرِي[5]

فحوّر ابن الغني تحويراً بسيطاً في خرجة ابن الخبّاز، وذلك باستبدال مفردةٍ بأخرى، فيقول:

نَـذَرْتُ لِلـهِ عَهَـدَا صِـيَامَ شَـهْرٍ وَعَشْـرِ

---

(1) غازي، **في أصول التوشيح**، ص121-122.

(2) غازي، **في أصول التوشيح**، ص127.

(3) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1، ص47.

(4) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص413.

(5) غازي، المصدر نفسه،مج1، ص108.

يَوْمـــــــــــاً أَرَاكَ حَبِيْبِـــــــــــي مَـــا بَـــيْنَ سَـــحْرِي وَنَحْـــرِي[1]

ويستعير ابن عربي خرجة محمّد بن عبادة القزّاز:

الجَمَـــالْ وَقْـــفْ عَلَـــى ظَبْـــيِ بَنِـــي ثَابِـــتِ
لا زَوَالْ فِـــي الحُـــبِ عَنْ عَهْدِهِ الثَابِـــتِ [2]

ويشير ابن عربي في تمهيده للخرجة إلى ذلك الاقتباس، ويثبت الخرجة بنصّها في الأصل دون تحويرٍ أو تعديل، فيقول:

مُنْشِـــــداً مـــــاَ قَالَـــــهُ السَالِفُ فِي نَظْمِهِ
الجَمَـــــالْ وَقْـــفٌ عَلَـــى ظَبْـــيِ بَنِـــي ثَابِـــتِ
لاِ زَوَالْ فِـــي الحُـــبِ عَنْ عَهْدِهِ الثَابِـــتِ [3]

ويستعير ابن الصيرفي خرجة الحصري:

حَبِيْبِـــــي قَـــــدْ أَبْطَـــــا مَـــنْ أَمْسَـــكَ البَـــدْرَا
عَنِّـــــي لَقَـــــدْ أَخْطَـــــا وَأَشْـــــغَلَ السِّـــــرَّا[4]

فيحوّر ابن الصيرفي في نص الخرجة باستبدال بعض المفردات، يقول:

مَحْبُـــوبِي قَـــدْ أَبْطَـــا مَـــنْ غَيَّـــبَ البَـــدْرَا
حَتَّـــــى لَقَـــــدْ أَخْطَـــــا وَأَشْـــــغَلَ السِّـــــرَّا[5]

ويتصرّف ابن الصيرفي في خرجةٍ لابن اللبّانة يقول فيها:

خَبِّـــلْ دِلاَلِـــي وَمَعِّكْ نَهْـــدِي طَيْـــراً مُـــرَوَّعْ
وَارْشُفْ رُضَابِي وَقَبِّـــلْ خَـــدِّي إِيَّاكَ تَجْـــزَعْ [6]

([1]) غازي، المصدر نفسه، مج2، ص558.

([2]) غازي، المصدر نفسه،مج1، ص165.

([3]) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص84.

([4]) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1، ص204.

([5]) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص546.

([6]) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص222.

ويحتفظ ابن الصيرفي بألفاظ هذه الخرجة لكنه أتى بها ساذجة ولم يلتزم بترصيعها، يقول:

خَبِّلْ دَلاَلِـــي وَمعَّــكْ نَهْـدِي طَيْــــــــراً مُــــــــرَوَّعْ

وَارْشُفْ رُضَابِي وَقَبِّل خَدِّي إِيَّـــــــاكَ تَجْــــــزَعْ[1]

ويستعير الوشّاح أبو القاسم ا لمنيشي المعروف بعصا الأعمى خرجةً للتطيلـــي يقــول فيها:

حُــــــبُّ المِــــــلاَحِ أَفْسَدَ نُسْكِي وَصَــلاَحِي [2]

فيحوّر المنيشي في خرجة التطيلي باستبدال مفردة واحــدة (أفســد)ويثبــت عوضــاً عنها(أذهب)، قائلاً:

حُــــــبُّ المِــــــلاَحِ أَذْهَبَ نُسْكِي وَصَــلاحِي [3]

ويستعير ابن ينّق خرجةً لابن بقي يقول فيها:

أَمَا تَرَى أَحْمَــدْ فِي مَجْدِهِ العَــالِي لاَ يُلْحَــــــــــقُ

أَطْلَعَه الغَــرْبُ فَأَرِنَــــا مِثْلَـــهْ يَــــا مَشْــــرِقُ[4]

فيحتفظ بنسق بناء الخرجة ولكنه يعدّل ببعض ألفاظها، فتصبح عنده:

أَمَا تَرَى السّــيِّدْ فِي المُرْتَقَـــى العَــالِي لاَ يُلْحَــــــــــقُ

دَانَ لَهُ الغَــرْبُ إِذْ حَـــــازَهُ كُلَّـــــهْ وَالمَشْــــــــرِقُ[5]

ومن الخرجات التي تكررت في أكثر من موشّحة خرجة لابن بقي:

الغَــــزَالْ شَــقَّ الحَرِيـــقْ وَالسَــــــلاَقِ تُرْهِـــقُ

مَا حُزْنِـــي إِلاّ حريـــرادِي لَــــــمْ تَلْحَقَـــــوا[1]

---

(1) غازي، **ديوان الموشّحات الاندلسية**، مج1، ص534.

(2) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص 293.

(3) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص 342.

(4) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص 443.

(5) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص 507.

فقد استعارها ابن الصيرفي بألفاظها وبنائها دون تعديل:

الغَـــــــــزَالْ شـَـقَّ الحَرِيقْ وَالسَّـــــــــلاَلِقْ تُرْهِـــــــــقُ
مَـــا حُزْنِــي إِلاَّ حريـــرادِي لَــــــــــمْ تَلْحَــــــــــقُ[2]

أمّا ابن شرف فيستعير الخرجة نفسها ويحتفظ ببنائها ولكنه يعدّل فـي بعـض ألفاظها، يقول:

الغَـــزَالْ شَـــقَّ الحَرِيـــقْ وَالسَـــلالِقْ تُرْهِـــقُ
مَـــا ضَـــرّنِي إلاّ جريـــرادي لَـــــمْ تَلْحَـــــقُ[3]

وكانت الخرجة المستعارة أحيانا تُحوّر وتُعدّل بحذف بعض ألفاظهـا وتعـديل بعضها وتغيير البنية الصرفية لبعض المفردات ومن ذلك خرجة ابن سهل:

بِـــــاللهِ يَـــــا طَيْـــــــــراً مُـــــــــدَلَّلْ سِـــرْ بِـــي وَسْـطَ القِفَـــارِ
إِيَّـــــــــــاكْ تَجُـــــــــرُّكْ العَــــــــادَهْ أَنْ تَرْمِي صُخَيْرا فِي دَارِ [4]

فاستعار أحد الوشّاحين المجهولين الخرجة وعدّل ببعض ألفاظها وغيّر في البناء الصرفي لبعض المفردات وحذف بعضها، لتصبح:

بِـــاللهِ يَـــا طَيْـــرْ مُـــدَلَّلْ وَمَـــرَّ بِـــي فِـــي القِفَـــارِ
إيّاكْ تُحَرِّكْ القِلادَهْ وَتَرْمِي صَخْرَهْفِـدارِي [5]

وقد يستعير الوشّاح مطلع موشّحة مشهورة ويجعل منه خرجة لموشّحته، ونذكر من ذلك خرجة ابن الغني بالله:

يَـــــا مَــــــنْ عَــــدَا وَتَعَــــدَّى لَـــــوْ كُنْـــــتَ أَمْلِــــكُ صَـــــبْرِي
كَتَمْـــتُ عَنْـــكَ الـــذِي بِـــي وَأَنْـــــتَ تَـــــدْرِي وَتَـــــدْرِي[6]

([1]) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص 450.

([2]) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص 528.

([3]) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج2، ص10.

([4]) ابن سهل الإسرائيلي، **ديوان ابن سهل**، ص460.

([5]) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، السابق،مج2، ص586.

([6]) غازي،المصدر نفسه، مج2، ص555.

فابن الغني بالله كان قد اقتبسها من مطلع موشّحة لابن الخبّاز [1].

أما مطلع موشّحة ابن باجة المشهور:

جَــــــــرِّرِ الـــــــــذَيْلَ أَيَّمَـــــــــا جَـــــــــرِّ
وَصِـــــــــلْ السُّــــــــكْرَ مِنْـــــــكَ بِالسُّــــــكْرِ [2]

فقد تكرّر اقتباسه عند عدّة وشّاحين، وكان اقتباسهم له بوجوه مختلفــة، فــابن عربي اقتبسه وحوّر في بعض ألفاظه وجعل منه خرجةً لموشّحة له، فيقول:

أَجُـــــرُّ ذَيْلِــــــي أَيَّمَـــــا جَـــــرِّ فَأَوْصِلِ مِنْــكَ السُّــكْرَ بِالسُّــكْرِ [3]

أما الششتري وابن الصبّاغ فقد اقتبسا مطلع ابن باجة بألفاظه و بنائه دون تحوير أو تعديل وجعلا منه خرجة لموشحتيهما [4].

ويستعير ابن عربي أيضاً مطلعَ خرجةٍ لابن بقي:

مَـــــا لِــــــي شَـــــمُولْ إلاّ شُــــــــــــــــــجُونْ
مِزَاجُهَـــا فِـــي الكَـــاسْ دَمْــــــــعٌ هَتُـــــــونْ [5]

ويجعل من هذا المطلع خرجة لموشّحة له [6]، دون أن يحوّر أو يعدّل عليه، كما يستعير ابن عربي مطلع موشّحة ابن زهر:

أَيُّهَـــا الســـاَقِي إِلَيْـــكَ المُشْـــتَكَى قَـــدْ دَعَوْنَـــاكَ وِإِنْ لَـــمْ تَسْـــمَعِ [7]

ولكن ابن عربي يحوّر في مطلع ابن زهر بالحذف والزيادة، ليغير معنى المطلع وذلك ليتناسب مع مضمون الموشّحة، فيظهر المطلع عند ابن عربي خرجة للـ موشّــح بصورة أخرى وذلك في قوله:

---

(1) انظر: غازي، المصدر نفسه، مج1، ص106.

(2) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1، ص406.

(3) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص387.

(4) انظر:الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، ص164، ابن الصباغ الجذامي، **ديوان ابن الصباغ الجذامي**، ص174.

(5) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، السابق، مج1، ص454.

(6) انظر: ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، السابق، ص106.

(7) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، السابق، مج2، ص76.

أَيُّهَـــا السَـــاقِي إِلَيْـــكَ المُشْـــتَكَى   ضَاعَتِ الشَـــكْوَى إِذَا لَـــمْ تَنْفَـــعِ [1]

وهذا ابن زمرك أيضاً يستعير مطلع موشّحةٍ لابن سهل:

لَيْـــــــلُ الهَـــــــوَى يَقْظَـــــــانْ   وَالحُـــــــبُّ تِـــــــرْبُ السَّـــــــهَرِ

وَالصَبْرُ   لِيْ   خَوَّانْ   وَالَّلـــوْمُ مِـــــنْ عَيْنِـــــي بَـــــرِي [2]

ويختم ابن زمرك موشّحةً له [3] بمطلع ابن سهل جاعلاً منه خرجةً دون تعديل أو تغيير في اللفظ أو المبنى.

وهذا قليل من الخرجات التي كانت في الأصل مطالعَ لموشّحاتٍ أخرى، كـــان الوشّاح قد اقتبسها وجعل منها خرجةً لموشّحته إمَّا اقتباساً مباشـــراً أو غيـــر مباشـــر بالتحوير أو التعديل بطرق مختلفة، وأوردنا بعضاً من ذلك كشـــواهد علـــى توظيـــف التراث الأندلسي في الموشّحات.

ولم يَقِفْ توظيف الموشّحات عند اقتباس الألفاظ والمعاني بل تعدّى الأمر ذلـــك إلى المعارضة في الوزن والموسيقى والبناء، ولاحظنا ذلك فـــي ظـــاهرة المكفّـــرات، وهناك المعارضة في الوزن خارج نطاق المكفّرات، وقد شكّلت المعارضة في الوزن والموسيقى والبناء الفني ظاهرةً كبيرة تناولها الباحثون في دراساتٍ مُستقلّة[4].

3.3 توظيف التراث الشعبي الأندلسي:

امتاز المجتمع الأندلسي إبان الحكم العربي (92هـــ- 897هـــ) بالتنوع الثقافي، حيث تألّف من عناصر مختلفة الأعراق والأديان من عرب وإسبان وصقالبة ومسيحيين ومسلمين ويهود وغيرهم وقد تفاعلت هذه العناصر تفاعلاً عميقاً جعل مـــن المجتمـــع الأندلسي مجتمعاً متميّزاً في بنائه الحضاري والفكري))[5]، وقد قامت سياســـة حكّـــام

([1]) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، السابق، ص366.

([2]) ابن سهل الإسرائيلي، **ديوان ابن سهل**، ص455.

([3]) انظر: غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج2، ص514.

([4]) للمزيد من الاطلاع على هذا الموضوع، انظر: رحيم، **عروض الموشحات الأندلسية**، ص225-289.

([5]) جرّار، **زمان الوصل**، ص87.

الاندلس على التسامح واحترام الهويات الثقافية المختلفة لمختلــف عناصـــر المجتمـــع الأندلسي، فذهب المسلمون في الأندلس يشاركون النصارى في أعيادهم مثل عيد ميلاد المسيح عليه السلام (عيد النيروز) وعيد العنصرة (المهرجان)، وقد عنـــي الوشّـــاحون بإيراد أخبار هذه الإحتفالات الشائعة في المجتمع الأندلسي في موشحاتهم، وإلى ذلـــك يشير صلاح جرار في قوله ((ولدى مطالعة أعمال الوشّاحين الأندلسيين يجد الـــدارس إشارات كثيرة إلى عيد النيروز وعيد المهرجان أو العنصرة)).[1]

ولقد ذهب كثير من الباحثين إلى اعتبار الموشّحات أدباً شعبياً خالصاً [2] ويبدو أن تداخل المستويات اللغوية من فصحى وعامية وأعجمية وكثرة الأغـــاني الشـــعبية، والإشارة إلى بعض معالم الحياة الشعبية من أعياد وغيرها في الموشّح هي التي قادت بعض الباحثين إلى مثل هذه الأحكام التي تذهب إلى أنّ الموشّحات نشأت لتلبّي حاجات الطبقة الشعبية في المجتمع ا لأندلسي، ولعلّ كثرة الإحالات إلى التراث الديني والأدبي في الموشّحات وقد فصّلنا القول في ذلك سابقاً، لا تتناسب مع ثقافة المجتمع الشعبي أو الطبقة الشعبية، لأنّ ذلك يتطلب متلقّين ذوي اطّلاع وسعة ثقافة دينية وأدبية، إضافةً إلى الموشّحات الصوفية الفلسفية التي أُغرقت بالمصـــطلحات الفلســـفية لحـــدّ الغمـــوض، وبالإضافة أيضاً إلى وجود الموشّحات المدحية التي خاطب بها الوشّـــاحون أصـــحاب القصور من أمراء وملوك وقادة، فليس من المعقول مخاطبة تلك الطبقة بنفس الأسلوب والنمط الفني الذي يُوجّه إلى العامة في الأسواق، وإنما توجّيهنا لهذا الأمر بأن الموشّح فن أدبي لبّى احتياجات المجتمع الأندلسي بكافة طبقاته على اختلاف مستوياتها.

وسنشير أولاً إلى توظيف اللهجة العامية في الموشّحات، فقد أشار إلـــى ذلـــك صاحب الذخيرة بقوله عن عمل الوشّاح الّذي اخترع الموشّح : ((يأخذ اللفـــظ العـــاميّ والعجميّ ويسمّيه لمركز ويضع عليه الموشّحة))[3] ويرى سيد غازي أنّه لـــيس مـــن

([1]) جرّار، **زمان الوصل**، ص111.

([2]) انظر: ضيف، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، 450.

([3]) ابن بسام، **الذخيرة**، ق1،مج1، ص469.

الغريب أن يمتد تأثير اللهجة العامية إلى الموشّح وتزاحم الفصحى في قفلـه الختـامي وذلك أنّ العرب في الأندلس نشروا لهجاتهم القديمة وتكلّم بها الناس ونظموا بها أغانيهم كما أخضعوا هذه اللهجات العامية لمطالب البيئة التي يعيشون بهـا، فنظمـوا بتلـك اللهجات العامية الأغاني الشعبية التي أُعجب بها العامة والخاصة يرددونها في الأعياد والأفراح والمحافل، فتأثر الوشّاح بتلك الأغاني الشعبية في نظمه للموشّح فأخـذ تلـك الأغاني فجعل منها خرجةً يبني عليها سائر الموشّحة تظرّفاً وتـ ملّحاً في هـذا الازدواج اللغوي[1].

ومن تلك الخرجات العامية خرجة الكميت:

طَيْـــراً مُحَلِّقـــا جِينِـــــــي أَيْنَ غِبْـتَ اليَـومْ

بَاتَـــتَ مُؤَرَّقـــا جُفُـــــونِي لَمْ تَذُوقِ النَّـــومْ[2]

ومنها أيضا خرجة إبي بكر يحيى الجزّار[3]:

أَحْمَـــــدْ مَحْبُـــــوبِي بِـــــالنَّبِي تِيجِـــــي

جِنِـــــــيْ بِـــــــالله جِـــيْ حِبَيْبِـــي جِـــيْ[4]

وخرجة ابن الخبّاز:

حَبْلِي حَبْـلٌ رَقِيـقْ كَمَـا تَـدْرِي وَنَخَـــــافْ قَـــــدْ بَلِـــــي

إِيشْ ظَهَرْ لَكْ يَا حِبُّ فِـي أَمْـرِي إِيـــشْ تريـــدْ قُلْـــهُ لِـــي[5]

---

[1] غازي، **في أصول التوشيح**، ص99-100.

[2] غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1، ص50.

[3] هو أبو بكر يحيى الجزار السرقسطي، كان في دكان يبيع اللحم وتعلّقت نفسه بقول الشعر فبرع فيه، وله أشـعار مدح بها ملوك هود ووزراءهم، ثمّ ترك الأدب والشعر وعكف على القصابة، انظـر ابـن سـعيد : **المغرب في حلى المغرب**، ج2، ص444، أبو بحر، **زاد المسافر**، ص140.

[4] غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، السابق، مج1، ص83.

[5] غازي، المصدر نفسه، مج1، ص105.

وهناك من الخرجات العامية ما كان أصله أغاني شعبية تتردد في المجتمع الأندلسي، واقتبسها الوشّاح ليجعل منها خرجة لموشّحة بقول مستعار ((على ألسنة الناطق أو الصامت وأكثر ما تُجعل على ألسنة الصبيان والنسوان والسكرى والسكران))[1] وذلك مما يزيد في ((تعدّد الأصوات)) في[2] الموشّحة، على أنّنا لا نفترض أن تكون كل الخرجات العامية قطعاً من أغانٍ شعبية اقتبسها الوشّاح، ولا نردد ما تحدّث به بعض الباحثين من افتراض خاطئ من أنّ الأغاني الشعبية المترجمة عن الأغاني الأعجمية هي الأصل في نشوء الموشّحات[3]، فكثير من هذه الخرجات العامية هي من نسج الوشّاح نفسه، فكما ذكرنا سابقاً من أنّ اللغة العامية شاعت في أوساط المجتمع الأندلسي في محاوراتهم بالإضافة إلى التقارب والانصهار لجميع العناصر السكانية في الأندلس، مما أدّى إلى استخدام اللغة المحكية، إضافةً إلى روح الفكاهة والمرح والشعبية التي امتاز بها المجتمع الأندلسي[4].

ومن الخرجات التي من المرجّح أنّها في الأصل أغانٍ شعبية أندلسية ما ختم به ابن لبون موشّحة له على لسان فتاة، وقد مهّد للخرجة بقوله:

فَيَا حَيَاتِي	وَمُنْيَتِي أَسْعِدِيْنِي
بِهَا وَهَاتِي	كَأسَ الطِّلا وَغَنِّينِي
قَوْلَ فَتَاةٍ	شَدَّتْ لِبُعْدِ الخَدِينِ[5]

ثم يأتي بالخرجة العامية:

وَيْحِي جَفَانِي	مَلِيح أَسْمَر الأَجْفَانِ
عَهْدُهْ بَرَانِي	بِوَصْلِه وَخَلاَّنِي[1]

([1]) ابن سناء الملك، **دار الطراز**، ص41.

([2]) فضل، **طراز التوشيح بين الانحراف والتناص**، ص77.

([3]) انظر:الكريم، مصطفى عوض ، **فن التوشيح**، (د . ط)، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1974، ص111، عباس، **تاريخ الأدب الأندلسي**عصر الطوائف والمرابطين، ص 22، بروفنسال، إيفان ليفي، **الإسلام في المغرب والأندلس**، ترجمة محمود عبد العزيز سالم ومحمد صلاح الدين حلمي، (د . ط) مكتبة نهضة مصر، الفجالة، القاهرة (د . ت)ص280-284وقد تبع كثير من الباحثين من مستشرقين وعرب هذا الرأي وقد عرض مقداد رحيم في كتابه الموشحات في بلاد الشام هذه الآراء، الموشحات في بلاد الشام ص59-63.

([4]) انظر: مصطفى، عدنان صالح، **الجديد في فن التوشيح**، ط1، دار الثقافة ، قطر،الدوحة، 1406هـ/ 1986م، ص100.

([5]) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج 1، ص143.

وهذا ابن القزّاز أيضا يجعل الخرجة على لسان الهيجاء:

إنْ لاحَ ابـــــنُ مَعْــــنِ فِـــي جَيْشِــهِ اللَّجِـــبْ
نَــــادَى كُـــلُّ قِـــرْنِ بِلِسْــمِهِ فِـــي اللَّعِـــبْ
فَالهَيْجَـــــا تُغَنِّـــــي وَالسَّـــيْفُ قَـــدْ طَـــرِبْ
مَـــا أَمْـــلَحَ العَسَـــاكِرْ وَتَرْتِيـــبَ الصُـــفُوفْ
وَالأَبْطَـــالْ تَصِـــيحْ وَاثِـــقُ يَـــا مَلِـــيحْ [2]

ويجعلها ابن اللبّانة على لسان امرأة مخضّبة الأنامل هيفاء:

وَخَضِــيْبَةِ الأَنْمُــلْ هَيْفَـــــاءَ رُودِ
أَبْصَرَتْهُ فِي مَحْفِــلْ بَيْنَ البُنُــــودِ
فَشَــدَتْهُ دُونَ الكُــلْ شَدْوَ العَمِـــــيدِ
الله زَانَكْ يَالأَسْـمَرْ زِينْ كَـلْ عَسْـكَرْ قَدْ خَرَجْتَ يَا شَـاطِرْ فِي الحَرْبِ ظَـافِرْ [3]

أمّا التطيلي فيجعل الخرجة في إحدى موشّحاته على لسان الإمارة:

هَـــــاتِ البِشَـــــارَهْ فَتِلْـــكَ قَـــدْ أَمْكَنَتْكَـــا
تِلْــــكَ الإِشَـــــارَهْ أَغْنَــــتْهُمُ وَأَغْنَتْكَـــــا
أَمَّـــــا الإِمَــــــارَهْ فَاسْـمَعْ لَهَـــا إِذْ غَنَّتْكَـــا
وَاشْ كَــــانْ دَهَـــــانِي يَا قَوْمْ وَاشْ كَانْ بَلاَنِـــي
وَاشْ كَــــانْ دَعَـــــانِي نُبْــدِلْ حَبِيْبِــي بِثَـــانِ [4]

ويجعلها ابن رحيم على لسان غادةٍ، قائلاً:

([1]) غازي، **المصدر نفسه**، مج1، ص143.

([2]) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1، ص181.

([3]) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص225.

([4]) الأعمى التطيلي، **ديوان الأعمى التطيلي**، ص285.

رُبَّ غَادَة هَوِيَـــــــتْ
فَشَدَتْ وقَدْ شَقِيَـــــتْ
بِالــَذِي بـِـهِ بُلِيــــَتْ
الأُسَيـــــــــمِرِ الخلّ مُرْ قُلَّو

اذنُ

يَا طُوبَى لِمَــنْ ضَــمَّكْ قَدْ نَالْ المُنَـــى كُلُّـــو [1]

ويجعلها ابن بقي على لسان الشوق قائلا:

بِمِثْلِ مَا دَانَتِ المَهــَى دِنْهــَا
أَنْهَى رَسُولُ الفَتــَاةِ مـــَا أَنْهَى
وقـَـدْ تَنَاءَتْ حَفِيْظــَةً مــِنْهــَا
فَأَصبْـــَحَ الشــَوْقُ مُنْشِداً عَنْهَا
لا بُدَّ نَحْضُرُ مِنْ حَيْثْ يــَرَانِي
لَعَلَّهُ بِالسَلامِ يَبْــدَانِي مَا حَلَّ بِـــي كَفَانِي[2]

كما جعلها ابن بقي أيضاً على لسان الجوى قائلاً:

أَنـــــــا وَأَنْــــــتَ	أُسْـــــوَةُ هَــــذَا الهَجْــــرِ
بِالصَــــــبْرِ بِنْتَـــــا	مَـــــعِ انْصِـــدَاعِ الفَجْــــرِ
وَمُــــــذْ رَحَلْتَـــــا	سَـــــحَرْ وَمَــــا وَدَّعْتُــــو
يَــــا وَحْـــشَ قَلْبِـــي	فِـــي الليـــلْ إِذَا افْتَكَرْتُـــو[3]

أما الوشّاح ابن مسلمة [1]: فيتخذ مقطعاً من أغنية كان يرددها الصــبيان الــذين يسبحون في وادي مالقه خرجة لإحدى موشّحاته:

([1]) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، السابق، مج1، ص348.
([2]) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**،مج1، ص440.
([3]) غازي، المصدر نفسه،مج1، ص459.

إلاّ إِذَا كَانَ شَادِنْ
يَسْبِيكَ مِنْهُ مَحَاسِنْ
حُلو الهَوَى مُتَمَاجِنْ
يُنَــــادِي سِــــيَّهْ يَا عَمِّ إِحْرز ثِيَابِي[2]

وتظهر الخرجة عند ابن زهر على لسان النصوح:
فَأَنْشَـــــدَ النَصُــــوحُ يَقُـــــولُ
مَـــنْ خَـــانْ حَبِيـــبُ اللهْ حَسِـــيبُ
اللهُ يُعَاقِبُـــــــهْ أَوْ يُثِيـــــــبُ[3]

ويجعلها ابن زهر أيضاً على لسان امرأة سكرى:
خَـــوْد تَقُـــولُ لَيْسَتْ كَــأُخْرَى تُغَنِّـــي وَهْـــيَ سَـــكْرَانَهْ
نَعَـــــمْ بِـــــاللهْ يَعْشَقْنِي وَأَنَـــا عَشِـــيقُ وَنَحْـــنُ صِـــبْيَانْ
لَيسْ بِاللهِ نَـــدْرِي دَعْ كُلْ حَدْ مَعْ رَفِيـــقُ إِشْ يكُونْ إِنْ كَانْ[4]

كما جعلها أيضا على لسان العاذل:
مَـــنْ لِــــي بِمَخْضُــوبَةِ البَنَـــانِ مَمْشُـــــوقَةِ القَـــــدِّ وَالـــــدَّلالْ
مَـــنْ هَجْرُهَـــا مُشْـــبِهُ الزمَـــانْ مَــــاضٍ وَمُسْــــتَقْبَلٌ وَحَـــــالْ
فِيهَـــا رَثَـــى عَـــاذِلِي لِشَـــانِي ثُـــمَّ انْثَنَـــى ضَـــاحِكاً وَقَـــالْ
عَاشِـــقْ وَمِسْـــكِينْ الله يريـــدْ وَارْثْ لِمَـــنْ يَعْشَـــقْ المِـــلاَحْ

([1]) هو أبو الحسين بن مسلمة القرطبي،كان له مشاركةُ في العلوم القديمة والحديثة، له رسائل وموشّحات وأزجـــال، توفي سنة585هـ/1189م.انظر: ابن سعيد،**المغرب في حلى المغرب**،ج1، ص98.

([2]) غازي، **ديوان الموشّحات الاندلسية**، مج2، ص64.

([3]) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج2، ص 86.

([4]) غازي، المصدر نفسه، مج2، ص 98.

فَـــــدَاعُ يَهْجُــــرْنِ أَوْ يَصِـــــلْنِي   لَـــيس عَلَـــى سَـــاحِرِ اقْتِـــرَاحْ[1]

ويتخذ لسان الدين ابن الخطيب من أغنية كان يرددها بائع التمر خرجةً لإحدى موشّحاته، فيقول:

يَـــا إِمَـــامَ العَـــلاءِ وَالفَخَـــرِ   ذَا السَـــــنَا المُـــــبْهِجِ
هَاكَهَا لاَعَدِمْتَ فِـــي الـــدَهْرِ   آمِـــــــلاً يَرْتَجِـــــــي
عَارَضَتْ قَوْلَ بَـــائِعِ التَّمْــرِ   بِمَقَـــــــالٍ شَـــــجِي
غَرَّبُوكِ الجِمَالُ يَـــا حَفْصَـــهْ   مِـــــنْ مَكَـــانٍ بَعِيـــدْ
مِنْ سِجِلْمَاسَهْ وَمِـــنْ قَفْصَـــهْ   وَبِـــــلادِ الجَرِيـــــدْ[2]

وتأتي الخرجة العامية أيضاً على لسا ن الوشّاح نفسه، وفي الموشّـحات أمثلـة كثيرة، نذكر منها خرجة ابن بقي التي يقول فيها:

لَمَـــا عَـــاقَ شُـــوقِي صَدُّ
وَزَادَ تَشْـــــــــوِيقِي بُعْدُ
فَظَلْـــــــتُ لِرَفِيقِـــــي أَشْدُو
نَشُقُّ الــــــــــــسِّمَاطْ وَحْدِيوَنَرَى حَبِيبْ قَلْبِي يَبْنِـــــي[3]

ومن تلك الخرجات أيضا خرجة ابن ينّق:

وَبِسْـــــــربِ الظِبَـــــاءِ   حَـــــــــــــــــوْرَاءُ ذَاتُ دَلالِ
أُخْتُهَــــــا فِـــــي السَـــــمَاءِ   تَبْـــدُو كَـــذِي فِـــي الجَمَـــالِ
أَعْرَضَــــــــتْ لَعَنَـــــائِي   وَظَلْــــــتُ أَشْـــــدُو بِحَـــــالِي
سَــــمْرَهْ كَـــمْ ذَا الصُـــدُودِ   بِالحَوْمَـــه يَـــا سِـــتُّ جُـــودِي
سَــــمْرَهْ فِـــي وَسْـــطِ وَادِ   ثَّـــــمْ سَـــــلَبَتْنِي فُـــــؤَادِي [4]

([1]) غازي،المصدر نفسه، مج2، ص 111.

([2]) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج2، ص493-494.

([3]) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص434.

([4]) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص489.

ونلحظ في ما عرضنا من الخرجات العامية الروح الشعبية البسيطة التي تميزت بها طبقات المجتمع الأندلسي، كما نلحظ أيضاً أنَ هذه الخرجات تقتـرب مـن نمـط الأغاني الشعبية يرددها الوشّاح على لسانه، أو يجعلها على لسان غيره من النواطق أو الصوامت.

وتبدو الحياة الشعبية ظاهرة بوضوح أكثر في بعض الخرجات التي أشار فيها الوشّاحون إلى بعض الأعياد المسيحية التي شاعت في المجتمع الاندلسي، والتي شارك المسلمون بها المسيحين في الأندلس [1]، ومن ذلك الإشـارة إلـى يـوم العنصـرة أو المهرجان وهو عيد ميلاد النبي يحيى بن زكريا عليهما السلام [2]، وفي ذلـك يقـول المقري((يوم مهرجان أهل البلاد المسمى عندهم بالعنصرة الكائن في ست بقـين مـن شهر يونيه الشمسي من شهورهم الرومية)) [3]، يقول الأعمى التطيلي:

زُرُتُهَـــا فِـــي المَهْرَجَـــانِ	فَشَـــدَتْ عَنِّـــي وَعَنْهَـــا
أَلْـــبَ دِيَّـــهْ إِشْـــتَ دِيَّـــهْ	دِيَّ ذَا العَنْصَـــرَ حَقَّـــا
بَشْـــتَرِي مِـــوّ المُـــدَّبَجْ	وَنَشُـــقّ الـــرُّمْحَ شَـــقَّا [4]

ويبدو أنّ الأندلسيين كانوا يقيمون المهرجانات وحلبات لسباق الخيل في الأعيـاد [5]ج وأنهـا كانت طقوساً شعبيةً متّبعةً، ونجد إشارة إلى ذلك في موشّحة لابن رُحَيم:

لِلّـــهِ مِهْرَجَانُـــكَ فِـــي العِيْـــدِ	وَحَلْبَـــةِ السِّـــبَاقْ
وَسَـــابِقُ المُضَـــمَّرَةِ القُـــودِ	قَـــدْ هَـــمَّ بِاللَّحَـــاقْ [6]

([1]) جرّار، **زمان الوصل**، ص89.

([2]) جرّار، **زمان الوصل**، ص90.

([3]) المقري، **نفح الطيب**، ج4، ص113.

([4]) غازي،**ديوان الموشحات الأندلسية** ، مج1، ص311 والخرجة أعجمية ومعناها : يوم مشرق يومي هذا يوم عيد العنصرة حقا، فلأرتدي ثوبي المدبّج، لأشق الرمح شقا.

([5]) انظر: جرّار، **زمان الوصل**، السابق، ص102-103.

([6]) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، السابق، مج1، ص 357.

ولربما كانت العادة عند الأندلسيين أن يحتشدوا في الأعياد وقت الضحى فَرَحاً وَابْتِهَاجــاً [1]، وهي طقوس شعبية نجد صداها في موشّحة لابن بقي:

أَشْدُو وَقَدْ حَشَــدَ النَــاسُ ضُــحَى
وَالكُــلُّ فِــي عِيْــدِه قَــدْ فَرِحَــا
لِلنَــاسِ عِيْــدٌ وَمَــا عِيْــدِي أَنَــا
إلاّ مُحَمّدْ فَهْوَ جُلُّ كُلِّ مُنَى [2]

ويشير ابن شرف إلى عادةٍ اجتماعية شعبية وهي مراقبة حلول العيد واختلاف الناس في ذلك، ونستشفّ من قول ابن شرف أن الغناء في العيد كان طقساً شعبياً عند الأندلســيين، فيقول في إحدى موشّحاته:

تَطَلَّــــعَ الأَنَــــامُ إِلَــــى العِيــــدِ
وَغَـــــالَطُوا عِيَانــــــاً بِتَعْيِيــــــدِ
فَقُمْــــتُ مُنْشِــــداً ثَــــانِيَ الجِيْــــدِ
وَتِلْــــكَ عَــــادَةٌ مِــــنْ أَنَاشِــــيْدِي
عِيْــدِي الَــذِي أَنَــا فِيــهِ أَرْتَــاحْ
وَجْــــــهُ مَــــــنْ أَمْتَــــــاحْ [3]

ويشير بعض الوشّاحين أيضاً إلى يوم الخليج ، ويبدو أنّه مــن الأعيــاد أو المواســم الشعبية التي شاعت في المجتمع الاندلسي، يقول الوشّاح ابن عتبة[4]:

يَــا حَبَّــذَا يَومُنَــا يَــوْمُ الخَلِــيجِ
وَالمَوْجُ تَرْكُضُ أَطْــرَافَ المُــرُوجِ

---

(1) انظر: جرّار، **زمان الوصل**، ص101.

(2) غازي، **ديوان الموشّحات الاندلسية**، السابق، مج1، ص 428.

(3) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج2، ص34.

(4) هو الطبيب الوشّاح أبو الحجاج يوسف بن عتبة من أهل إشبيلية، كان طبيباً أديباً وشّاحاً مطبوعاً، ترك إشبيلية حين تولاها ابن هود سنة431هـ، وقدم مصر هارباً من أهوال الفتنة التي اضطرمت بالأندلس بتولي ابن هود، توفي فــي مارســتان القاهرة سنة 638هـ/1239م، انظر: ابن سعيد، **المغرب في حلى المغرب**، ج1، ص263.

أَحْبِـــبْ بِـــهِ وَبِمَـــرْآه البَهِـــيجِ[1]

4.3 توظيف التراث الرومانثي (الأعجمي):

لقد عرف الأندلسيون إلى جانب اللغة العربية الفصحى اللغة الرومانثيـــة التـــي كانت دارجة عند الإسبان، وتطورت عنها اللغة الإسبانية المعاصرة[2]، وكانت هذه اللغة بالإضافة إلى اللغة العربية مستعملة في الشؤون اليومية بين العرب والإسبان آنـــذاك، ممّا أدى إلى مزيدٍ من ا لتفاعل الإجتماعي والثقافي بين كلا العنصرين، ونتج عن ذلك ازدواجيةٌ لغويةٌ طبعت المجتمع الأندلسي العربي بطابع مميز[3].

ولا شك أنّ الموشّحات ذلك الفن الأندلسي الخالص، تأثّرت بمكونات المجتمـــع الأندلسي وثقافة عناصره الاجتماعية المتباينة النسيج من عرب وبربر وإسبا ن وصقالبة ومسيحيين ومسلمين ويهود [4]، بالإظافة إلى ظروف الانفتاح واحترام ثقافة الآخـــرين، وذلك كلّه أسهم في تشكيل ثقافة الوشّاحين، فكان تأثر الوشّـــاحين باللغـــة الرومانثيـــة واضحاً بيّناً في خرجات الموشّحات، إذ نظم بعض الوشّاحين خرجات موشّحاتهم باللغة الرومانثية، وأشار ابن بسّام في الذخيرة إلى هذه الظاهرة في حديثـــه عـــن مختـــرع الموشّح، بقوله: ((يأخذ اللفظ العـــامّي والعجمـــي ويســـميه المركـــز ويضـــع عليـــه الموشّحة...))[5] ويحدّد ابن سناء الملك شروط هذه الخرجة العجمية بقوله: ((وقد تكون الخرجة عجمية اللفظ بشرط أن يكون لفظها في العـ جمي سفسافاً نفطياً ورمادياً زطّيـــاً، والخرجة هي أبزار الموشح وملحه وسكره ومسكه وعنبره...))[6].

---

(1) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج2، ص 153-154.

(2) الأوسي، حكمة عليجو"انب من التأثير العربي في اللغة الإسبانية "،**مجلة كلية الآداب** ، جامعة بغـــداد، العـــدد السادس والعشرون، حزيران 1989م، ص547. جرار، صلاح، زمان الوصل، ص59.

(3) الأوسي، "**جوانب من التأثير العربي في اللغة الإسبانية**"، ص547 – 548.

(4) رحيم، **الموشحات في بلاد الشام**، ص111.

(5) ابن بسام، **الذخيرة**، ق1، مج1، ص468.

(6) ابن سناء الملك، **دار الطراز**، ص43.

ولعل الوشّاح كان يضمّن الموشّحة الكلمات الأعجمية للخـــروج مـــن الرتابـــة المعهودة في الشعر ومن قبيل التملّح والتفكّه [1]، ويرى عصام قصبجي أن الوشّاح كان يلجأ إلى العجمية للهروب من ((رقيب الوعي الجمالي للشعر الرصين يدفعه الشـــاعر بلغة تستعصي عليه ويخلّد فيها إلى ما شاء من مشاعر تحرق هشيم الظـــاهر الباهـــت البارد في الأحاسيس التي طمرها غبار الرتابة، فيتمايل على أنفاسها البسطاء والدهماء، وينجذب إلى إيمائها الشعراء والكبراء))[2]، كما يرى قصـــبجي أن فـــي الخرجـــات الأعجمية دعوات صريحة للحب، فلجأ الوشّاح إلى العجمية ليستر شيئاً من هذه الرغبة وتعينه على شيء من الحياء [3]، ولعلّه من المناسب أن أشير إلى أنّ توظيـــف اللغـــة الرومانثية في الموشّحات كان على غرار ما فعله المشارقة من قبل بما يسمى بالشعر الملمّع الذي جمع فيه الشعراء بين اللغتين العربية والفارسية[4]. ويرى مصطفى الشكعة أنّه((يمكن للشاعر العربي نفسه الذي يجيد اللغتين أن يجعل بعـــض ألفاظهـــا عاميـــة، محلية، وقد حاول بعض الوشّاحين ذلك فطعموا موشّحاتهم بألفاظ أعجمية))[5].

وكان تطعيم الموشّحات بالألفا ظ الرومانثية قد مهد السبل لبعض الباحثين من المستشـــرقين والعرب في إطلاق آرائهم المغلوطة في اتّهام المموشّحات في أندلسيتها، فاتّخذوا من هذه الخرجـــات الأعجمية دليلاً على أنّ أصل الموشّحات هو الشعر الغنائي الشعبي الإسباني (الأغاني الرومانثيـــة)، ورائد هذا الرأي ه و الباحث (خوليان ريبيرا) إذ يرى ريبيرا أنّ الموشّحات انحـــدرت مـــن أصول إسبانية (رومانثية) لوجود بعض المقاطع من الأغاني الشعبية –حسب رأيه- في الموشّحات، وتبعه في الرأي (شتيرن) و(إميليو غارسيا غومس)، اللـــذان يؤكـــدان أن وجود خرجات متشابهة في موشّحة عربية وأخرى عبر ية لوشّاحين مختلفين دليل يؤيد

([1]) الغديري، مصطفى،"الموشحات الأندلسية بين الإبداع والاتباع "، مجلة**دراسات أندلسية** ، العدد الثالـــث عشـــر، 1415هـــ/1995م، ص53.

([2]) قصبجي، عصام، التحليل النفسي للخرجة في الموشح، **مجلة دراسات أندلســية**، العدد التاســع والعشـــرون، ذو القعدة- ربيع الثاني، 1423هـــ/2003م، ص55.

([3]) قصبجي، المرجع نفسه، ص57.

([4]) الغديري، **الموشحات الأندلسية بين الإبداع والاتباع**، ص49.

([5]) الشكعة، **الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه**، ص385.

القول إنّ هذه الخرجات عبارة عن أغان قصيرة باللغة الرومانثية كانت معروفة قبل تضمينها في الموشّحات، وتبعهما كثير من المستشرقين والباحثين العرب من أمثال عبد العزيز الأهواني الذي ردّد ما ذهب إليه ريبيرا[1]، ومصطفى عوض الكريم الذي يجزم بأنّ أصول الموشّحات ليست عربية إطلاقاً[2].

ومقابل ذلك انبرى كثير من الباحثين لرد هذه المزاعم فيرى داود سلوم ((أنّ هذه الخرجات الملمّعة بالمفردات الأجنبية صنعةٌ عربية التقط فيها العربي المفرد الأجنبي وصاغه داخل الجملة العربية الموزونة التي كوّنت الخرجة))[3].

ويرد مقداد رحيم على هذه المزاعم بأنّ وجود ألفاظ أعجمية في جزء من الموشّحة وهو الخرجة لا يدل بالضرورة على أنها ناشئة عن أصل أعجمي، ويستشهد بظاهرة التلميع في الشعر العربي التي تعدّ من نتائج الامتزاج اللغوي[4].

ويرى مصطفى الشكعة أن ظهور الخرجة الأعجمية في الموشّحات ليست دليلاً على إسبانية الموشّح، وأنه من البديهي أن تظهر هذه الألفاظ الرومانثية في أدب المجتمع الأندلسي الذي كان يتكلم لغتين[5].

ويذهب مصطفى الغديري في نفي الأصول الإسبانية للموشّح، إلى أنّ عدد الموشّحات ذات الخرجات الأعجمية الغديري ست وأربعون موشّحةً فقط من ضمن ستمئةٍ وأربعةٍ وعشرين موشّحة، وهذه النسبة لا تكفي لتكون أساساً للتأثير، ويضيف الغديري أيضاً أنّ الموشّحات الأندلسية التي وصلتنا من العصر الأموي في الأندلس تخلو من الألفاظ الأعجمية ولكنها تكثر في عصر الطوائف حيث كثر الاختلاط بين العرب والنصارى عن طريق الزواج بالنصرانيات واستجلاب الجواري والخادمات

---

[1] انظر: رحيم، **الموشحات في بلاد الشام** ، ص59-62، الشكعة، **الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه**، ص384-385، الغديري، الموشحات الأندلسية بين الإبداع والاتباع، ص38-40.

[2] انظر: الكريم، **فن التوشيح**، ص107-119.

[3] سلوم، داود، **الموشحات المختلطة بالمفردات الأندلسية الإسبانية**، ط1، 1987، ص5.

[4] رحيم، مقداد، **الموشحات في بلاد الشام**، السابق، ص63-65.

[5] الشكعة، **الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه**، السابق، ص385.

القشتاليات إلى قصور الأمراء، فبذلك كثر تضمين الألفاظ الأعجمية في الموشّحات آنذاك[1].

أمّا مسألة ورود خرجات متشابهة في الموشّحات العربية والعبرية حسب رأي شتيرن وإميليو غارسيا غومس، فيحتج الغديري برأي مصطفى الشكعة بأن الموشّحات العبرية نشأت محاكاةً للموشّحات العربية فالاحتجاج بها ساقط لأنها نشأت بعد الموشّحات العربية، فلذلك تدخل ضمن مجال التأثر والتأثير في محاكاة الموشّحات العبرية للموشّحات العربية[2].

ويبني الغديري حجةً أخرى على كلام ابن سناء الملك ((فكنت إذا عملت موشّحاً لا استعير خرجة غيري بل أبتكرها واخترعها ولا أرضى باستعارتها، وقد كنت نحوت فيها نحو المغاربة، وقصدت ما قصدوه، واخترعت أوزاناً ما وقعوا عليها، ولم يبقَ شيءٌ عملوه إلا عملته، إلا الخرجات الأعجمية فإنها كانت بربرية، فلما اتّفق لي أن تعلمّت اللغة الفارسية عملت هذا الموشّح وغيره، وجعلت خرجته فارسية بدلاً من الخرجة البربرية))[3] ويستخلص الغديري من كلام ابن سناء الملك ((أنّ تضمين الموشّحات لخرجات مطعّمة بعبارات أجنبية تقليد فني سنّه الأندلسيون للخروج من الرتابة المألوفة الأمر الذي دفع هذا الوشّاح إلى تطعيم خرجات موشّحاته بعبارات فارسية))[4]، ويرى الغديري أنّ ابن سناء الملك توهّم بأنّ الألفاظ الدخيلة على الموشّحات بربرية لأنه يجهل اللغة الإسبانية (الرومانثية) ومن أمثلة الموشّحات المطعّمة بألفاظ فارسية قوله في خرجة إحدى موشّحاته:

فَلَمَّا جَنَتْ منه قُبْلَة شَدَتْ بِالفَارِسِي

---

(1) الغديري، **الموشحات الاندلسية بين الإبداع والاتباع**، ص41-43.

(2) الشكعة، **الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه**، ص385، الغديري، **الموشحات الأندلسية بين الإبداع والاتباع**، السابق، 43-46.

(3) ابن سناء الملك، أبو القاسم هبة الله بن جعفر، (ت608هـ/ 1212م) **فصوص الفصول وعقود العقول**. مخطوط باريس رقم 3333، ورقة21 نقلاً عن ابن سناء الملك، **دار الطراز**، ص181، هامش المحقق رقم 2.

(4) الغديري، **الموشحات الأندلسية بين الإبداع والاتباع**، السابق، ص48.

دَا نِستِي كِي بَوسه بِمــن دَاز　　　　　دهـــــا انكســــــترين

أو أز كواي دست من بـــاش　　　　　ببوســــته مــــم شــــيين [1]

ومعنى الخرجة بالعربية:

أَتَعْرِف مَنْ أَعْطَـــانِي القُبْلَـــة　　　　　مَــــا زِلْـــــتُ أَتَــــذَكره

وَهَـــذا الـــذي أَنْعَـــمَ عَلَـــيّ　　　　　بِالقُبْلَـــــــة أَحْتَرِمُـــــــه[2]

وفي هذا الصدد يتساءل الغديري : ((هل يمكن للفرس أن ينازعوا فـــي الموشّـــحات العربية لأن ابن سناء الملك وظف عباراتٍ فارسيةً فـــي خرجـــات موشّـــحاته؟))[3] ويختـــتم الغديري آراءه بالقول : إنّ الخرجات الرومانثية من صنع الوشّاح نفسه، والدليل على ذلك أنّ بعض هذه الخرجات جاء مختلطاً بالتعابير العربية، بالإظافة تكييف هذه الألفاظ الرومانثية مع قالب الموشّح بناءً ووزناً وقافية[4].

ويميل الباحث إلى رأي الغديري هذا، ومن الأمثلة الشواهد التي تؤكّد هذا الرأي قول أحمد ابن مالك في خرجةٍ تمتزج فيها الرومانثية والعربية:

يَا مَـــمّ شِـــنُ لِـــيْشْ الجَنّـــهْ　　　　　التســــــــــمرَيْ

تِرَيْدِي خَمْرِي مِـــنْ جَعْفَـــرْ　　　　　عَسَى شَـــنَّرَيْ [5]

ومعنى الخرجة: يا أمي سأموت إذا لم أُشْفَ من الحزن، أحضري خمري من جعفر، لعل فيها شفائي[6].

ومن ذلك أيضاً خرجة الأعمى التطيلي:

أَلْـــبَ دِيَّـــهْ إِشْـــتَ دِيَّـــهْ　　　　　دِيَّ ذَا العَنْصَـــــرَ حَقَّـــــا

بَشْـــــتَرِي مِـــوّ المُـــدبَّجْ　　　　　وَنَشُـــقّ الـــرُّمْحَ شَـــقَّا[7]

([1]) ابن سناء الملك، **دار الطراز**، ص183.

([2]) انظر: ابن سناء الملك، **دار الطراز**، ص183، هامش المحقق، رقم 1.

([3]) الغديري، **الموشحات الأندلسية بين الإبداع والاتباع**، ص48.

([4]) الغديري، المرجع نفسه، ص54.

([5]) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج2، ص55.

([6]) غازي، المصدر نفسه، مج2، ص55، هامش المحقق رقم 4.

([7]) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص311.

ومعنى الخرجة:

يَـــوْمٌ مُشْـــرِقْ يَـــومِي هَـــذا   يَـــوم عِيـــد العَنْصَـــرَة حَقًّـــا

فَلأَرْتَـــــدِ ثَـــــوْبِي المُـــــدَبَّج   وَلأَشُـــــقّ الــــرُمحَ شَـــــقّا [1]

وآخر الآراء التي نعرض ها رأي هلال ناجي في مقدمة تحقيقه لكتـاب جـيش التوشيح الذي يذهب إلى القول : إنّ الخرجات الرومانثية في الموشّحات الأندلسية كتبها الوشاحون الأندلسيون الذين كانوا يحسنون اللغتين العربية والرومانثية الدارجة ليطعّموا فيها الموشّحة بألفاظ أعجمية، على غرار ما فعل قبل هم المشارقة فيما يسمى في التعبير المشرقي الملمّع الذي جمع فيه الشعراء بين اللغتين العربية والفارسية، فالخرجات الأعجمية من تأليف الوشّاحين العرب وليست مقتبسة من الشعر الغنائي الرومانثي [2].

ويظيف الباحث على تلك الآراء في نفيكوأن الأغنية الرومانثية أصلاً للموشّح الأندلسي وأن تكون هذه الخرجات أغاني إسبانية، أنّ بعض هذه الخرجات الرومانثية كانت تحوي أسماءً عربية، فما تفسير ذلك عند من زعموا أن هذه الخرجات أغان رومانثية، ومن تلك خرجة ابن عبادة:

مِوْ سِيدِي إبراهيمْ   يَانْوا منْ دُلجْ   فَانْـــت مِيْـــبِ   ذِيُ نُخْـــتِ

إِنْ شِنُونْ كَارِشْ   يَريميٌّ تِيــبْ   غَرْمِـــــيٌّ أُوبْ   أَفِـــرْتِ [3]

ومعنى الخرجة سيدي إبراهيم، يا ذا الاسم العذب، أقبل إلي، في الليل، فإن لم تشـأ، ذهبت إليك، ولكن خبرني، أين ألقاك؟ [4].

ومن هذه الخرجات خرجة الأصبحي:

نُـــــنْ دُرْمِـــــرِيّ مَمَّـــا   أَرَايٌّ ذِي مَنْيَانَـــــــــــا

بُـــــونْ أَبُـــــو القَاسِـــــمْ   لَفَـــاجٍّ ذِي مَطْرَانَـــا [5]

---

(1) سلوم، **الموشحات المختلطة بالمفردات الأندلسيةالإسبانية**، ص55.

(2) انظر: ابن الخطيب، **جيش التوشيح**، مقدمة المحقق.

(3) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1، ص186.

(4) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص186، هامش المحقق، رقم4.

(5) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص198.

ومعنى الخرجة: لن أنام يا أمي، حتى يطلع الصبح، فأرى أبا القاسم، بوجهه المشرق كالفجر[1].

وعلى شاكلتها أيضاً خرجة التطيلي:

يَـــا مَطْرِمِـــي الرَّحِيمـــهْ أَرَايٌّ ذِي مَنْيَانَـــــــــهْ

بُـــــونْ أَبُـــــو الحَجَّــــاجْ لَفَـــاجٍّ ذِي مَطْرَانَـــهْ[2]

ومعنى الخرجة يا أمي الرحيمة، ليت الصبح يطلع، ويأتي أبو الحجاج، بوجهه المشرق كالفجر[3].

أمّا الخرجات التي وظّف فيها الوشّاحون اللغة الرومانثية الخالصة دون أن تمتزج بالألفاظ العربية فمن الأمثلة عليها خرجة الكميت:

فَقُلْـــــــتُ وَالنّـــــــومُ حَشْـــــــوَ عَيْنَيْـــــــكِ

نُشِي كِيْذِي نُمْ كِيرز غَرِيــرِ كِلْمَـــــــــا

نزَاي كُنْ شِنُ مشُوطُ دُرْميرِ مَمَـــــــا[4]

ومعنى الخرجة: لم يبقَ، ولم يشأ أنْ يقول لي كلمة، ولم أستطع –وقلبي يحترق- أن أنام يا أمي[5].

ومن الملاحظ أنّ الوشّاحين كانوا يستعيرون الخرجات المطعمة بالألفاظ الرومانثية التي تتسم بالتّملح والتظرف، على النحو الذي كانوا يستعيرون فيه الخرجات العربية والعامية، ومن ذلك خرجة ابن الخبّاز:

يَا مَمَّ مُــوْ الحَبِيــبِ بِـــــيشْ إِنُ مَـــــسْ تُـــــرْ نَـــــراضِ

غرْ كِفَرِي يَـــا مَمَّـــا نُـــــــنْ بِجيَـــــالُ لا شِـــــــرَاضِ[6]

([1]) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص198، هامش المحقق رقم 4.

([2]) غازي، المصدر نفسه،مج1، ص308.

([3]) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص308 هامش المحقق رقم 5.

([4]) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص67.

([5]) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص67، هامش المحقق رقم3.

([6]) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص131.

وكان قد اقتبسها منه الوشّاح ابن ليون[1] وأثبتها خرجة في موشّحة له[2].

ومعنى الخرجة: حبيبي يا أمي، مضى ولن يعود، ما أصنع يا أمي، ولم يزودني بقبلة[3].

ونخلص من ذلك أنّ الخرجات الأعجمية تدل على إعمال الوشّاح ثقافته الرومانثية في بناء الـ موشّحات، وتفنّنه في إخراج الموشّح بصورة ظريفة من خلال المزاوجة اللغوية بين اللغتين اللتين عرفهما الوشّاح وهما العربية بجانبيها الفصحى والعامية واللغة الرومانثية.

5.3 توظيف التراث الزجلي:

يُعدّ الزجل فنّاً أندلسي النشأة ويشير ابن خلدون إلى ذلك بقوله : ((ولمّا شاع فن التوشيح في أهل الأندلس، وأخذ به الجمهور، لسلاسته وتنميق كلامه وترصيع أجزائه، نَسَجَتْ العامَّةُ مِنْ أهل الأمصار على منواله، ونظموا في طريقته بلغتهم الحضريَّة من غير أن يلتزموا فيه إعراباً، واستحدثوا فنّا سمَّوه بالزجل، والتزموا النظم فيه على مناحيهم لهذا العهد، فجاءوا فيه بالغرائب واتّسع فيه للبلاغة مجالٌ بحسب لغتهم المستعجمة، وأوّلُ مَنْ أَبدعَ في هذه الطريقةِ الزَجَلِيَّةِ أبو بكر بن قزمان[4]))[5].

---

(1) هو أبو عثمان سعد بن أحمد بن ليون التجيبي، من أكابر الأئمة في الزهد والعلم والنصح له تواليف مشهورة منها اختصار(بهجة المجالس) لأبي عبد البر واختصار (المرتبة العليا) لابن راشد القفصي، ويقول المقري في ترجمة ابن ليون: إنّه وقف على أكثر من عشرين من هذه التواليف، توفي 750هـ/1349م.انظر ترجمة ابن ليون : المقري، نفح الطيب، ج8، ص87.

(2) انظر: غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، السابق، مج2، ص429-431.

(3) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص131،هامش المحقق رقم 18، مج2، ص431، هامش المحقق رقم 4.

(4) هو أبو بكر محمّد بن عيسى بن عبدالملك بن عيسى بن قزمان الأصغر، إمام الزجّالين بالأندلس،وكان أوّل شأنه مشتغلاً بالنظم المعرب، فعمد إلى طريقة لا يمازجه فيها أحد من الشعراء في عصره، فصار إمام أهل الزجل المنظوم بكلام عامة الأندلس، توفي سنة 555هـ/ 1160م، وهو غير أبي بكر محمد بن عبدالملك بن عيسى بن قزمان الأكبر الذي كان كاتباً للمتوكل صاحب بطليوس، وهو عمّ أبي بكر بن قزمان الأصغر، وخلط كثير من الدارسين في ترجمتيهما، انظر : ابن سعيد، **المغرب في حلى المغرب**،ج1، 100.

(5) ابن خلدون، **المقدمة**، ص1153.

ومن خلال مطالعتنا للموشّحات نجد توظيفاً للتـراث الزجلـي الأندلسـي فـي الموشّحات، فقد كان الوشّاح ذا اطّلاعٍ واسعٍ على أدب عصره بما في ذلك الأزجـال، ولعلّه من المفيد الإشارة إلى أنّ توظيف التراث الزجلي في الموشّحات كان قليلاً جداً، ولعلّ تفسير ذلك إلى أنّ الزجل نشأ متأخراً عن الموشّحات، ومهما يكن من أمر فـإن توظيف الأزجال على قلته إلا أنه يشير إلى ثقافة الوشّاح الأندلسي التي حـوت كافـة الأجناس الأدبية وانعكاس هذه المخزونات والروافد الثقافية في بناء الموشّحات.

ومن الوشّاحين الذين وظّفوا التراث الزجلي ابن عربي الذي يقول في خرجـةٍ لإحدى موشحاته:

مَلَّتْ وِصَالِي وَالمَلِيحْ مَلُولْ وَمَنْ يُصَادِفْ عَاشِقاً يَصُدُ ولْ[1]

وهذه الخرجة أصلها مطلعُ زجلٍ لابن قزمان يقول فيه:

مَلَّـــتْ وِصَـــالِي وَالمَلِـــيحُ مَلُـــولْ

وَمَـــنْ يُوافـــقُ مَعْشُـــوقاٍ وُصُـــولْ[2]

لقد حوّر ابن عربي تحويراً بسيطاً في زجل ابن قزمان وجعله خرجةً لموشّحته.

أما الشُشتري في موشّحة له فيقتبس قولاً لابن قزمان ويعيد بناءه مـن جديـد، ويجعله في أحد أقفال موشّحته وليس في الخرجة كما هو معهود، فيقول الششتري:

فَقُـــلْ لَهُـــمْ ذَا المُبَـــاحِ غَـــزْلاً رَقِيـــقْ يُغْـــزَلْ [3]

وقول الششتري هذا يشبه قول ابن قزمان في أحد أزجاله:

وَالجَمِيلةُ تَغْزِلْ رَقِيقْ[4]

أمّا ابن الصبّاغ فيستعير خرجةً لموشّحة له من مطلع زجل للبعبع[1] فيقول:

([1]) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص365.

([2])ابن قزمان،أبو بكر محمد بن عيسى (ت555هـ/1160م)،**ديوان ابن قزمان** ، تحقيق: ف.كـورينطي،(د . ط)، المعهد الإسباني العربي للثقافة، مدريد، إسبانيا،1980م، ص818.

([3]) الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، ص211.

([4]) ابن قزمان، **ديوان ابن قزمان**، السابق، ص618.

يَــا فُــلانْ إنْ رِيــتْ حَبِيبِــي	إفْتِــــلْ إذْنُــــو بالرُّسَــــيْلا
لِــشْ أَخَــذْ عُنْــقَ الخُشَــيفْ	وَسَــــرَقْ فَــــمَّ الحُجِــــيْلا [2]

أَمّا مطلع البعبع في زجله فهو:

بِــالنَبِي إنْ رِيــتْ حَبِيبِــي	إفْتِــــلْ إذْنُــــو بِالرُسَــــيْلا
لِــيشْ أَخَــذْ عُنْــقَ الغُزَيِّــلْ	وَسَــــرَقْ فَــــمَّ الحُجَــــيْلا [3]

لقد حوّر ابن الصبّاغ في قول البعبع باستبدال بعض الألفاظ والمفردات ليجعل منه خرجة لموشّحته.

6.3 توظيف الأمثال والأقوال السائرة في الموشّحات:

المثل: ما يتمثّل به الشيء أي يشبهه، وهو التمثّل بحادثة سالفة مخزونة في الذاكرة أو في الكتب لتلخيص وصف حالة راهنة شبيهة في ظروفها بتلك الحادثة الماضية، ويحتاج المُتَمَثِّل إلى الرجوع إلى المادة الأصلية للمثل حتى وإن كانت عبارة المثل واضحةً مفهومة [4]، ويرى بعض الباحثين أن المثل ((إحدى خبرات الحياة التي تحدث مراراً في أجيالٍ متكررة، ممثلة لكل الحالات الأخرى المماثلة))[5].

لقد اتكأ الوشّاحون في موشّحاتهم على الأمثال والأقوال السائرة لإيصال تجاربهم الشخصية أو تمثيل بعض الأحوال بأمثال مشابهة لها في الأحداث، وظاهرة توظيف

([1]) هو من الزجالين الذين أشتهروا بالأندلس ذكره ابن خلدون في مقدمته، والمقري في النفح، وورد عند كليهما بهذا الاسم ولم أعثر له على ترجمة،انظر: ابن خلدون، **المقدمة**، ص1156،المقري،**نفح الطيب**،ج9، ص242.

([2]) ابن الصباغ الجذامي، **ديوان ابن الصباغ الجذامي**، ص206.

([3]) انظر: ابن خلدون، **المقدمة**، ص1156، المقري، **أزهار الرياض**، ج2، ص218، المقري، **نفح الطيب**، السابق، ج9، ص242، غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**،مج2، ص419، ابن الصباغ الجذامي، **ديوان ابن الصباغ الجذامي**، السابق، ص206، هامش المحقق رقم6.

([4]) الحذيري، أحمد،التمييز بين المثل والحكمة في كتب الأمثال القديمة عند العرب"**حوليات الجامعة التونسية**، العدد31، 1990م، ص113، 116.

([5]) زلهايم، **الأمثال العربية القديمة**، ص27.

الأمثال والتمثل بها في النصوص الأدبية سواء كانت شعراً أم نثراً شائعةٌ معروفة، فقد عقد ابن رشيق القيرواني باباً في كتابه العمدة أسماه (باب المثل السائر) وذكر القيرواني أنّ ((المثل السائر في كلام العرب كثير نظما ونثرا))[1] وأورد القيرواني بعض الأمثال القرآنية والأمثال المستخلصة من كلام الرسول (ص) وبعض الأمثال الشعرية ويقول إنّ المثل وُزِنَ في الشعر ليكون أشْرَدَ له وأَخَفَّ للنطق به، ثم يعرض بعض الأشعار التي تمثّلت بالأمثال، ويستحسن القيرواني هذا التمثّل في الشعر ويستظرفه مع القلّة والندرة ويصفه بالتكلّف إذا كثر[2].

ولقد لاحظ الباحث من خلال دراسته نصوص الموشّحات توظيف بعض الأمثال والتمثّل بها، ممّا أكسب هذه الموشّحات بعداً أدبياً تاريخياً، ولقد كانت هذه الأمثال وقصصها من الروافد الثقافية للوشّاح الأندلسي، فاستقى منها وتمثّل بها في بناء نصه التوشيحي بقصدٍ ووعي مُ سبَق من الوشّاح في استرجاع هذا المخزون الأدبي الثقافي، الأمر الذي أدى إلى أن تظهر هذه الموشّحات بصورةٍ اجتماعيةٍ صادقة وأن ترتبط بروح المجتمع، وسنعرض بعض الموشّحات التي وُظِّفت فيها الأمثال إما بأخذ المثل كما ورد في المصادر التي عنيت بجمع الأمثال أو بتغيير بنية المثل دون تغيير في مدلوله، ومن ذلك قول الكميت في موشّحةٍ له يستعطف فتاة ويستميلها لعلها تَرِقّ له وترضى عنه:

أَشْكُو إِلَيْهَا جُفُونَهَا المَرْضَى
لَعَلّهَا أَنْ تَرِقّ أَو تَرْضَى
فَصِرْتُ كَالمُسْتَجِيرِ بِالرَّمْضَا [3]

([1]) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**،ج1، ص280.

([2]) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج1، ص285.

([3]) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، ج1، ص66.

إنّ الكميت يصف حا له مع محبوبته كالمستجير بالرمضاء، وهو مثل معـــروف والمثل هو ((كَالمُستَجِيرِ مِنْ الرَّمْضَاءِ بِالنَارِ))[1]، وأصل المثل وأول من نطـــق بـــه التكلام الضبعي وذلك أنّ كليباً عندما طعنه جسّاس بن مرة استسقى عمرو بن الحارث ماءً فلم يسقِه وأجهز عليه، فقال التكلام الضبعي في ذلك:(من البسيط)

المُسْتَغِيثُ بِعَمْرو عِنْدَ كربَتِـــهِ كَالمُسْتَغِيثِ مِنَ الرَّمْضَاءِ بِالنَـــارِ [2]

فهو ((يضرب في الخلّتين من الإساءة تجمعان على الرجل)) [3].

ويقول ابن اللبّانة مادحاً الرشيد أحد أبناء المعتمد بن عبّاد:

أَلا دَعْنِـــــــــي مِنَ الصَّدِ وَالهَـــجْرِ
وَخُـــذْ عَنِّـــي حَدِيْثَيْنِ فِي الفَـــخْرِ
وَقُـــل إِنِّـــي أُحَدِّثُ عَنْ بَـــــحْرِ
سَـــطَا وَجَـــادْ رَشِيْدُ بَنِـــي عَبَّـــادْ فَأَنْسَـــــى النَـــــاسْ رَشِيدُ بَنِي العَبَّاس [4]

ففي قول ابن اللبّانة توظيف لمثل أصله :((حَدِّثْعَـــنِ البَحْـــرِ وَلا حَـــرَجَ))[5] ويُضْرَب المثل عند الحديث عن إنسانٍ كريمٍ حوى محاسنَ عدة، فَيُشَبَّه في البحر لما فيه من الغرائب والعجائب[6].

([1])الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري (ت518هـ/1124م)، **مجمع الأمثال**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (د . ط)، دار الفكر، (د . ت)، ج2، ص149.

([2])البكري، أبو عبيد بن محمد بن عبدالعزيز (487هـ/1094م)، **فصل المقال في شرح كتـــاب الأمثـــال** ، تحقيـــق: إحسان عباس وعبدالمجيد عابدين، ط 3، دار الأمانة ومؤسسة الرسالة، بيروت، لبنـــان، 1403هـــ/1983م، ص377.

([3]) الميداني، **مجمع الأمثال**، ص149.

([4]) غازي، **ديوان الموشحات الاندلسية**، مج1، ص209.

([5])أبو المحاسن، محمد بن علي العبدري الشيبي (ت837هـ/1433م)، **تمثال الامثال**، تحقيق أسعد ذبيان، (د . ط) دار المبرة، (د . ت)، مجلد 2، ص523.

([6]) أبو المحاسن،المصدر نفسه، ص423.

ونجد توظيفاً للمثل نفسه في موشّحة لابن سهل يمدح فيها الوزير أبا عمرو يحيى بن الجد:

ثَنَا أَبِي عَمْرِو | أَلَذُّ أَوْ أَذْكَى أَرَجْ
حَدِّثْ عَنِ البَحْرِ | أَوْ عَنْ نَدَاهُ، لا حَرَجْ[1]

فنلاحظ أنّ كُلاً مِن ابن اللبّانة وابن سهل قد وظف للمثل نفسه، وأنّهما حافظا على مدلوله الأصلي، وإن اختلفا في صياغته ليتناسب مع وزن الموشّحة وبنائها.

ويقول ابن اللبّانة في موشّحة أخرى:

آنَ الطُلُوعُ فَلُحْ يَا بَدْرُ | فَالجَوُّ أَرْبَدْ
وَعُدْ بِشَارِقَةٍ يَا فَجْرُ | فَالعَوْدُ أَحْمَدْ[2]

والعَوْدُ أَحْمَد مثلٌ أصله ((العَوْدُ أَحْمَدُ، وَالمَرءُ يرْشدُ، وَالورْدُ يُحْمَدُ))[3] والمقصود بالمثل ((أن الابتداء محمودٌ والعود أحقٌّ بأن يحمد منه))[4] ويُقال إنّ أوّل من قال المثل: خِداش بن حَابِس التميمي، ويُقَال أَيْضاً إنّه مالك بن نويرة حين قال:

جَزَيْنَا بَنِي شَيْبَانَ أَمس بِقَرْضِهِمْ | وَعُدْنَا بِمِثْلِ البَدْءِ وَالعَوْدُ أَحْمَدُ[5]

فيتمثّل ابن اللبّانة بالمثل ويورده بصيغته الأصلية، فهو يُوَدّعُ البَدْرَ ويُرحّبُ بالشروقِ والفجر الذي كان عوده أحمد.

ويقول ابن عربي في موشّحة له:

إنَّ الصُّيُودَ تُرَى
فِي جَوْفِ هَذا الفِرَا
مَا فِيهِ مِنْ إفْتِرَا
فَإنّهُ مَا يَخِيبْ عِنْدَ اللّبِيبِ الأَرِيبْ القَوِيمْ[1]

([1]) ابن سهل الإسرائيلي، **ديوان ابن سهل**، ص484.

([2]) غازي، **ديوان الموشحات الاندلسية**، مج1، ص232.

([3]) الميداني، **مجمع الأمثال**، ص34-35.

([4]) الميداني، المصدر نفسه، ص35.

([5]) الميداني، المصدر نفسه، ص35.

ويتمثّل ابن عربي في هذا المقطع بالمثل المعروف ((كُلُّ الصَّـيدِ فِـي جَـوْفِ الفِرَا))[2]، ويُضرب المثلُ لِمَنْ يَفضُل على أقرانه، وأصل المثل أنّ ثلاثة نفرٍ خرجـوا متصيدين، فاصطاد أحدهم أرنباً والآخر ظبْياً والثالث حِـ مَاراً فاستبشر صاحب الأرنب وصاحب الظبي بما نالا، وتطاولا على صاحب الحمار، فقال : كلّ الصَّيد فـي جـوف الفرا، أي ما صِدتُ يشتمل على ما عندكما، وقد تمثّل الرسول (ص) بهذا المثل عندما قال لأبي سفيان استِئلافاً له: ((يَا أَبَا سفيان كَمَا قِيلَ كُلُّ الصَّيْدِ فِي جَوْفِ الفِرَا))[3].

---

(1) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص185.

(2) الميداني، **مجمع الأمثال**، السابق، ص136، البكري، **فصل المقال في شرح كتاب الأمثال**، ص10.

(3) الميداني، المصدر نفسه، ص136.

الفصل الرابع

أثر توظيف التراث في بناء الموشّح

كان لا بد للتراث من أن يترك بصمة على الموشّحات الأندلسية، ففصلنا في ما تقدّم توظيف التراثين الديني والأدبي وبيّنا الآليات والمناهج التي تعامل فيها الوشّاح مع التراث الديني الأدبي، ومثّلنا ببعض الشواهد على توظيف الوشّاح لذلك التراث، فكان الوشّاح في توظيفه لذلك يستحث اللاشعور الجمعي لاستحضار التراث الباطن في اللاوعي، ولا شك بأن عمل الوشّاح في استحضار التراث كان بوعي مسبق، بل كان يدرك كل الإدراك الدور الذي يحققه ذلك التوظيف الثقافي المشترك في الذات الجماعية، فيشعر المتلقي بتوحد الثقافة بينه وبين الوشّاح، ويجد القيمة الفنية لتلك الموشّحات من خلال تداخل النصوص الثقافية وفك الشيفرات المكونة للنص التوشيحي، وكان الوشّاح يدرك أيضاً القيمة الفنية التي سيكتسبها الموشّح من خلال ربطه بنصوص ثقافية أخرى بطريقة تنسجم وبنية الموشح فلم يبدو التراث الموظَّف في الموشحات نابياً أو مُقحَماً في بنائها بل جاءت النصوص التراثية الموظَّفة في الموشّحة ملتحمةً بنسيجها متماسكةً مع بنائها، فبدا أثر التراث واضحاً في لغة الموشّحات وصورها الفنية وقافيتها ووزنها الموسيقي وسنحاول فيما سيأتي تبيين أثر الموشّح في ذلك كلّه.

1.4 أثر التراث في لغة الموشّح:

تُعدّ اللغة ((هي الظاهرة الأولى في كل عمل فني يستخدم الكلمة للتعبير))[1]، وما من شك أن لكل عصر طابعاً خاصاً في اللغة، فيظهر أثر البيئة جليّاً في اللغة، فلكل عصر وبيئة ألفاظٌ خاصة تتناسب والمعطيات الحضارية لتلك البيئة أو العصر، وتبقى اللغة السابقة تراثاً يستلهمه الأديب في إعطاء نصّه الأدبي مسحةً من الأصالة والثقافة

---

(1) إسماعيل، عز الدين، الشعر **العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية** ، ط2، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، لبنان 1973م، ص173.

المشتركة بينه وبين أبناء بيئته وعصره، وما من شك أن الوشّاح قد عرف الأثر الذي تحققه الألفاظ لـ نصّه التوشيحي، وعلى الرغم أن بعض الباحثين نعتوا لغة الموشّـــحات بالبساطة وبالسذاجة أحياناً، ومن ذلك ما ذهب إليه جودت الركابي في قوله بأنّ ((لغـــة الموشّحات يغلب عليها الضعف والركاكة، وهي في لينها وحريتها وائتلافها مع الروح العامية قادت اللغة الشعرية إلى الركاكة وأساءت من هذه الناحية إلى اللغة العربية))[1]

وفي المقابل نجد عبد العزيز الأهواني يقول في لغة الموشّحات: أن الوشّاحين مالوا لأن يثبتوا براعتهم واقتدارهم وثروتهم اللغوية، ثم استوحوا الشعر القديم واقتبســوا منـــه، وأخذوا أنفسهم بسننه و معانيه وبأوزانه أحيانا[2].

ولكن الباحث ومن خلال مطالعته لنصوص الموشّحات يميل مـــع الآراء التـــي ترى أن لغة الموشّحات في مجملها لغةٌ فصيحةٌ لا تخـــالف قواعـــد النحـــو إلا فـــي الخرجة[3] التي جرت العادة عند الوشّاحين أن يصـــيغوها بلغـــة عاميـــة أو أعجميـــة رومانثية، على أنَ بعض الخرجات كانت باللغة الفصيحة أيضاً، ويرى سليم ريدان أن لغة الموشّح -ما عدا الخرجة -تبدو منتقاة [4]، فيشترط ابن حزمون في الموشّح عـــدم التكلف، يقول: ((ما الموشّحُ بموشّحٍ حتى يكون عارياً من التكلف))[5].

ويسلم الباحث بأنّ لغة الموشّحات تمتاز بالبساطة وعدم الاتكـــاء علـــى الألفـــاظ الوحشية المغرقة بالتكلف، وهي حاجة تطلبها المجتمع الأندلســـي المتـــرف المتـــنعّم بالطبيعة الخلابة النائي عن البادية، المطبوع بروح اللهو والدعابة، ولكن توظيـــــف

---

(1) الركابي، **في الأدب الأندلسي**، ص305-306.

(2) الأهواني، عبد العزيز، **الزجل في الأندلس**،(د.ط)، القاهرة، 1957م، ص49.

(3) عيد، يوسف، **التوشيح في الموشّحات الأندلسية**، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، 1993، ص19.

(4) ريدان، سليم، **ظاهرة التماثل والتمييز في الأدب الأندلسي** . (د . ط) جامعة منوبة، كلية الآداب منوبة، تـــونس، 2001م، ج1، ص407.

(5) ابن سعيد، **المقتطف من أزاهر الطرف** ، ص261، ابن خلدون، **المقدمة** ، ص1145، وعنـــد ان خلـــدون ورد الخبر كالتالي:" لا يكون الموشّح بموشّحٍ حتى يكون عارياً عن التكلف".

التراث الثقافي دينياً كان أو أدبياً ترك أثره في لغة بعض الموشّحات، ممّا أعطى تلك اللغة السهلة جزالةً وقوة، وسنلاحظ ذلك في تفصيل هذا الأثر.

1.1.4 أثر التراث الديني في لغة الوشّح:

لقد أكسب القرآن الكريم الألفاظ العربية معاني ومدلولات جديدة [(1)]، فلذلك عكف الأدباء على ألفاظ القرآن الكريم يزينون بها كلامهم، فذكر الباقلاني أن الأدباء ينظرون في محاسن القرآن الكريم فإذ ا أرادوا أن يحسنوا في قصيدة أو خطبة فإنهم يحسنون به كلامهم[(2)].

وسنلاحظ مدى التأثير الذي حققه توظيف الألفاظ القرآنية في لغة الموشّـحات، ممّا يعكس قدرة الوشّاح وثقافته وملكته في توظيف هذه الألفاظ في الموشّحات يقول ابن رافع رأسه:

يَا قَضِيباً حَوَتْهُ أَفْلاكُ	بِـــــالهَوَى مُثْمِــــــرا
قَلَّد الجِيــدَ مِنــهُ أَسْــلاكُ	نُظِّمَـــــــتْ جَـــــوْهَرا
وَكَذَا اللَّحْظُ مِنْهُ سَفَّاكُ	قَـــدْ سَـــبَا القَسْــوَرَا[(3)]

ويقول ابن اللبّانة:

فَهْوَ ضَيْغَمٌ قَسْوَرْ وَالخَيْلُ تَذْعَرْ وَهْوَ شَادِنٌ جَائِرْوَالكَأسُ دَائِــرْ [(4)]

فنلاحظ معنى القوة والفتك الذي أكسبته كلمة (قسورة) في كلا القولين قول ابن رافع رأسه وقول ابن اللبّانة، وكلمة قسورة من الألفاظ العربية المستخدمة ولكن استخدام

---

(1) الصفار، **أثر القرآن في الأدب العربي في القرن الأول الهجري**، ص17.

(2) الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب (ت 403هـ/1012م)، **إعجاز القرآن**، تحقيق: أحمد صقر، (د. ط) دار المعـارف، مصر، 1954م، ص111.

(3) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص23.

(4) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص224.

القرآن الكريم لهذه اللفظة أكسبها مدلولاً أقوى في التعبير عن معنى الفتك والبطش في قوله تعالى: ﴿كَأَنَّهُمْ حُمُرٌ مُّسْتَنفِرَةٌ { 50 } فَرَّتْ مِن قَسْوَرَةٍ﴾[1].

ففي قول ابن رافع رأسه يستدعي المتلقي أقوى صور الفتك والبطش لمجرد ورود كلمة (قسورة) ويتخيل المتلقي أيضا شجاعة ممدوح ابن اللبّانة الذي نعته بالقسورة فأكسبه هذا المعنى قوةً وشجاعة.

ويقول الكميت:

لَمْ يَبْقَ لِي صَاحِبٌ مَوَدَّتُهُ تَصْفُو
أَصْبَحْتُ فِي مَعْشَرٍ قُلُوبُهُم غُلْفُ[2]

فنلاحظ قوة المعنى الذي صوّره التركيب القرآني (قلوبهم غلف) في التعبير عن قساوة القلوب وفظاظتها، فمهما تكن من ألفاظ تعبر عن حال القلوب القاسية فهي لا تؤدي الدلالة نفسها التي أداها التركيب القرآني، فاكتسب قول الكميت بذلك قوة وجزالة في التعبير عن حال القلوب القاسية.

ونلاحظ قوة المعنى الذي حققه توظيف الآية القرآنية الكريمة في قول ابن رافع رأسه:

أَيَا لِقَتِيلِ الحُبِّ مَقْتُولا
أَظُنُّكَ سَيْفَ اللهِ مَسْلُولا
لِيَقْضِي أَمْراً كَانَ مَفْعُولا[3]

فتوظيف ابن رافع رأسه لقوله تعالى: ﴿لِيَقْضِيَ اللّهُ أَمْراً كَانَ مَفْعُولاً﴾[4]، أكسب قوله معنى جديداً في التعبير عن سطوة المحبوب.

(1) سورة المدّثر، الآية 50-51.
(2) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص72.
(3) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص28.
(4) سورة الأنفال، الآية 42، 44.

ويصف ابن بقي عيني محبوبته، ولطالما هام الشعراء في وصف العيون، ولكن وصف ابن بقي افـ ترق عن وصف الشعراء فكان أقوى وأجزل إذ أعطـــى ابـــن بقـــي العينين قوة فاتكة كقوة القضاء، وذلك بتوظيف قوله تعالى:﴿لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ﴾[1]، فيقول:

مِنْ ذِكْـــرِهِ تَعْـــذُبُ الأَفْـــوَاهُ ... قَـــدْ جَـــرَّدَتْ لِلْـــوَرَى عَيْنَـــاهُ

سَـــيْفاً كَـــأَنَّ ظُبَـــاهُ القَـــدَرُ ... أَوالقَضَاءُ لا يُبْقِي وَلاَ يَـــذَر [2]

وفي وصف المحبوب أيضاً نجد عند ابن سهل إيجازاً في القول وجزالةً وقوةً في المعنى، وتحقق ذلك بتوظيف قوله تعالى :﴿فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَـذَا بَشَرًا إِنْ هَـذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ﴾[3].

فيقول ابن سهل:

أَأَنْتَ حَوْراً أَرْسَلَكْ ... رِضْـــوَانُ صِـــدْقاً لِلْخَبَـــرْ

قُطِّعَــــتْ القُلُــــوبُ لَـــكْ ... وَقِيلَ مَـــا هَـــذا بَشَـــرْ [4]

ونجد أيضا أثر المدلول اللغوي القرآني في الموشحات، فتكثر الجمل الإنشائية، ومن ذلك أسلوب الند اء فهذا ابن الغني بالله يذم يوم الفراق، ويبدو في ذلك أثـــر قولـــه تعالى في ذم أبي لهب:﴿تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ﴾ [5].

فيقول:

يَا خَطْـــبَ يَـــوْمِ الفِـــرَاقِ ... لاَ كُنْتَ فِـــي الـــدَهْرِ خَطْبَـــا

فَالبُعْـــدُ مُـــرُّ المَـــذَاقِ ... وَالـــدَهْرُ أَعْظَـــمُ ذَنْبَـــا

بَلَّـــغَ نَفْسِـــي التَرَاقِـــي ... تَبَّـــتْ يَـــدَاهُ وَتَبَّـــا[6]

---

(1) سورة المدّثر، الآية 28.

(2) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص412.

(3) سورة يوسف، الآية 31.

(4) ابن سهل الإسرائيلي، **ديوان ابن سهل**، ص432.

(5) سورة المسد، الآية 1.

(6) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، السابق، مج1، ص557.

ويبدو أسلوب الأمر واضحاً في قول ابن عربي متأثراً بالقرآن الكريم:

اخْرِقْ سَفِينَ الحِسِّ يَا نَائِمْ

وَاقْتُلْ غُلاماً إِنَّكَ الحَاكِـمْ

وَلاَ تَكُنْ لِلحَائِطِ الهَـادِمْ

وَافْتُقْ سَمَاواتِ العُلَى فَتْقَا   وَارْتُقْ أَرَاضِي جِسْمِهَا رَتْقَا[1]

ولقد طبعت الألفاظ والتراكيب الدينية الموشّحات بشيء من القداسة والمصداقية التي يستشعرها المتلقي في مطالعته نصوص تلك الموشّحات، ومن ذلك قول ابن زمرك مخاطباً الغني بالله:

بَشَّرَكَ الرَبُّ بِحُسْـنِ المَـآبْ   مَتَّعَــكَ اللهُ بِطُــولِ البَقَــا

وَلا يَزَالُ القَصْرُ قَصْرُ السَّلامْ   يَخْتَالُ فِي بُرْدِ الشَبَابِ القَشِـيبْ

يَتْلُو عَلَيكَ الدَهْرُ فِي كُلِّ عَـامْ   نَصْرٌ مِـنَ اللهِ وَفَـتْحٌ قَرِيـبْ [2]

وبدا الوشّاح أكثر مصداقية في حبّه وذلك بتوظيفه آية من القرآن، فبدا الحــبُّ مقدّساً وصادقاً، ومن ذلك قول ابن خاتمة الأنصاري:

قَدْ ذُبْتُ بِالأَشْوَاقْ   وَمُـــتُّ بِالحُـــبِّ

الوَجْـدُ فِـي إِحْـرَاقْ   وَالـدَمْعُ فِـي سَـكْبِ

يَـا قَـوْمُ هَـلْ مِـنْ رَاقْ   يُرْقِـى جَـوَى قَلْبِـي[3]

فيوظف ابن خاتمة قوله تعالى:﴿كَلَّآ إِذَا بَلَغَتِ ٱلتَّرَاقِيَ { 26 } وَقِيلَ مَنۡۜ رَاقٖ﴾[4].

وقد أدى توظيف التراث الصوفي إلى غموض لغة الموشّحات؛ حيث يصعب على المتلقي أحياناً تفسير تلك اللغة بألفاظها ومدلولاتها الصوفية الغامضة، فقد جرت العادة عند الصوفيين على استخدام ألفاظ ولغة غامضة خاصة في ما بينهم ويعسر تحديد

---

(1) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص201.

(2) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج2، ص534.

(3) ابن خاتمة الأنصاري، **ديوان ابن خاتمة الأنصاري**، ص191.

(4) سورة القيامة: الآية 26-27.

مدلولات تلك الألفاظ إلا بالرجوع إلى مدلولاتها في الفكر الصوفي، فنلاحظ غموض اللغة وصعوبة تحليل رموز الألفاظ وبيان مدلولاتها في قول ابن عربي:

فِـي الفَنَـا عَـنْ فَنَـائِي

يَبْـدُو سِـرٌّ الـرِدَاءِ

وَالسَّـنَا وَالسَّـنَاءِ

صَـمَداً سَـرْمَدِيّا

أَحَـدِيّاً أَزَلِيّـاً عَلِيّـا[1]

ومن صور غموض اللغة أيضاً قول ابن عربي:

سَفِينَةُ الإِحْسَاسِ أَخْرِقْهَا

وَعُرْوَةُ الشَـيْطَانِ أَوْثِقْهَـا

وَصُورَةِ الإِنْسَانِ أَطْلِقْهَـا [2]

إنّ هذا القول يتضمّن عبارات رمزية تـخفي وراءها معاني ودلالات لا يمكن للمرء أن يقف عليها ويعرف كنهها دون الاطّلاع على رموز المتصوفة، فخرق سفينة الإحساس هو التجرد من الحواس ذاتها، وإمساك عروة الشيطان هو إمساك الغرائز الشهوانية في النفس حتى يستطيع أن يتحكم بها، وإطلاق صورة الإنسان هو إظهار صورة الإنسان الذي جعله الله خليفة في الأرض، ومن عرف نفسه فقد عرف ربّه[3].

2.1.4 أثر التراث الأدبي في لغة الموشّح:

إنّ للبيئة أثراً كبيراً في لغة الأدب؛ فلذلك طُبِعَ الشعر الجاهلي بملامح البيئة الصحراوية بقفارها من وهاد ونجاد كما أُصبغ الشعر الأندلسي بملامح الـ بيئة النظرة الخضراء الوارفة الضلال.

---

(1) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص89.

(2) ابن عربي، المصدر نفسه، ص201.

(3) الربيعي، **القصص القرآني في الشعر الأندلسي**، ص246-247.

وفي استلهام الوشّاح للموروث الشعري الأدبي القديم بلغته التي اتّشحت بـــزي البادية أكسب الموشّحات وليدة الطبيعة النظرة الخضراء طابعاً بدوياً أقرب إلـــى بيئـــة الصحراء والناقة والترحال، ولا شك أن ذلك كلّه بقصد ووعي متعمَّدَين من الوشّاح، إذ عُرفت لغة الشعر الجاهلي بالجزالة والقوة والتوعر أحياناً بسبب أثر البيئة الطبيعية على لغة الشعراء، فأراد الوشّاح أن يعيد نفخ الروح وبث الحياة بتلـــك الألفـــاظ والملامـــح البدوية الدارسة، فنجد توظيفاً لألفاظ اشتهرت في الشعر الجاهلي كحادي الركب والعيس والرمال والأطلال والبُزُل والعِشار والوجناء والأربُع والظعن والجمال والنياق والقطار والبيداء، وغيرها من الألفاظ.

فالألفاظ السابقة جميعها ألفاظ تعيدنا إلى حياة الإنسان الجاهلي في حلّه وترحاله وعشقه وسفره، تلك المستلزمات التي تطلبتها حياة الصحراء وبيئتها.

فللنظر إلى قول ابن ينّق:

يَا حَادِيَ العِيْسِ بِالرِّحَـــالِ	عُجْ بِـــالطُّلُولْ
وَسَلْ بِهَا الأَرْبُعَ البَـــوَالِي	أَيْـــنَ الخَلِيـــلْ
حُثَّتْ بِهِ البُزْلُ والعِشَـــارُ	يَـــوْمَ النَّـــوَى
يَا هَلْ لَـــهُ بِـــالعَقِيْقِ دَارُ	أَمْ بِـــــــاللِّوَى
أَمَّتْـــهُ بِالوَابِـــلِ القِطَـــارُ	حَيْـــثُ ثَـــوَى
وَجَادَهُ الغَيْـــثُ بِانْهِمَـــالِ	كُلَّ أَصِـــيلْ (1)

فالمطّلع على نص ابن ينق السابق تتأتى في ذهنه الحياة العربية المشـــرقية ذات الطابع البدوي، ويغالبه الشك بأن النص نص أدبي جاهلي، وذلك بتأثير الألفاظ المعهودة في الشعر العربي الجاهلي.

وأشرنا في حديثنا عن توظيف التراث الأدبي المشرقي إلى توظيـــف قصـــص العشق العذري، حيث ترك هذا التوظيف أثراً واضحاً في لغة بعض الموشّحات الغزلية

---

(1) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص493.

فبدت ألفاظ الوشّاحين في تلك الموشّحات أقرب إلى لغة الشعر العذري، وَطُبِع الغــزل في الموشّحة بطابع العذرية فإذا كان الشعراء العذريون قد اكتفوا بنظرة تجــود بهـا المعشوقة، فإن الوشّاح اكتفى بالتذكار فقط، فهذا ابن بقي يقول:

يَا نَفْسُ اقْنَعِي بِــــذِكْرِ الخَلِيـــلِ عَلَى النَّــوَى

وَيَــــا عَـــــاذِلِي مَا ذِكْرِي لَهُ غَــيْ

فَغَيْلانُ فِي الحَــيْ قَبْلِــــي تَلَــــذّذَ بِتَذْكَارِ مَيْ[1]

فهذا نموذج من توظيف الغزل العذري في الموشّحات تظهر فيه لغــة الغــزل العذري وألفاظه، مثل القناعة والنوى والعاذل والتذكار . والأمثلة على ذلك كثيرة نجــد فيها أثر لغة الغزل في الموشّحات واضحاً[2].

وفي توظيف الأمثال العربية القديمة بدت لغة بعض الموشّحات التـي وظفـت الأمثال العربية لغةً قديمةً أصيلةً ضاربةً فِي عمق التاريخ، وذلك أنّ الوشّاح اســتخدم مفردات المثل وأدرجها في سياق تعبيره، ومن ذلك قول ابن رافع رأسه:

أَشْكُو إِلَيْهَا جُفُونَهَا المَرْضَى

لَعَلّهَــا أَنْ تَــرِقَّ أَو تَرْضَـــى

فَصِرْتُ كَالمُسْتَجِيرِ بِالرَّمْضَا [3]

وقول ابن عربي:

إِنَّ الصُّـــيُودَ تُـــرَى

فِي جَوْفِ هَذَا الفِــرَا [1]

---

(1) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص415.

(2) لمزيد من الأمثلة، انظر: ص177-184.

(3) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، السابق، مج1، ص66.

وفي توظيف اللهجة العامية مالت لغة الموشّح إلى الاقتراب من حديث العامة، واكتسبت بذلك طابَعاً شعبياً، الأمر الذي حمل بعض الباحثين الاعتقاد بأ نّ الموشّحات أدبٌ شعبي ولا يمكن اعتبارها لوناً جديداً في الشعر العربي[2].

وهو حكم لا يستند إلى دليل مقنع، فليس من الإنصاف نعت الموشّحات بالشعبية لمجرد ورود الألفاظ العامية في جزء من أجزاء بعض الموشّحات وهو الخرجة، فبعض الموشّحات كان خرجتها فصيحة، وليس من الصواب أنْ نسلِّط أنظارنا على تلك الألفاظ التي أوردها الوشّاح تملّحاً وتفكّهاً، ونتجاهل التراثات الأدبية والدينية التي وظّفَهَا الوشّاح في متن موشحته، وتلك الإحالات النصيّة التي تتطلب وشّاحاً حاذقاً واسعَ الثقافة ومُتَلقياً قادراً على استرجاع تلك الأصول الثقافية.

ومهما يكن من أمرٍ، فقد كان أثر الحياة الشعبية في الموشّحات بفعل توظيف اللغة الشعبية –العامية- واضحاً، ويتصل بذلك أيضاً توظيف الألفاظ الرومانثية التي كانت حُجّةً أيضاً لبعض الدارسين الذين يذهبون إلى ترجيح الأصل الإسباني للموشّحات، وتم تفصيل ذلك في حديثنا عن توظيف التراث الرومانثي.

والأثر الذي تركه توظيف كل من اللهجة العامية واللغة الرومانثية على لغة الموّشحات أثرٌ كبيرٌ، إذ تنوعت لغة الموشّحات بين الفصحى والعامية والفصحى والرومانثية، وقد شكّل هذا التنوع اللغوي الخصيصة الشائعة والفارقة بين القصيدة والموشّحة[3].

ويرى صلاح فضل أن تداخل المستويات اللغوية في الموشّح لم يجعل الموشّحة تخرج على عمود الشعر فحسب بل ((لتكسره وتتخذ مساراً مُضَاداً له، فتُبنى على

---

(1) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص185.

(2) انظر: ضيف، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ص450.

(3) فضل، **طراز التوشيح بين الانحراف والتناص**، ص73.

تداخل المستويات اللغوية وتجمع في نسيجها بين ثلاثة خيــوط؛ الفصـــحى المعرّبـــة والعامية الملحونة والأعجمية الرومانثية))[1].

ويذهب صلاح فضل إلى أنّه إذا كانت الصورة المُثلى للشاعر العظيم هو الذي يبتدئ من نقطة الصفر في الاستخدام اللغوي ويدّعي عدم السبق فإن الوشّاح يفتــرض تعدد الطبقات اللغوية في النص [2]، فيقيم الوشّاح موشحته على أنقاض الحياة الســابقة للنص المأخوذ ((على نحو يقربه من شعرية الواقع المعيش، بتقلباته التاريخية وخبراته المتراكمة في الحياة والفن))[3].

أما عبد العزيز الأهواني فيرى أنّ توظيف اللغتين العاميــة والرومانثيــة فـــي الموشّحة، أدى إلى التفاوت في المستوى اللغوي بين الموشّحة والخرجة مما قاد إلـــى إبراز جوانب الجمال والانطلاق في التعبير[4].

ومهما يكن من امرٍ فإنّ اختلاط لغة الموشّح الفصيحة باللغة العامية الرومانثيـــة يُعَدُّ ثمرةً من ثمار التجديد في الفن العربي [5] فضلاً عن المظاهر التجديدية الأُخرى في الموشّحة والتي سنعرض لها لاحقاً.

2.4 أثر التراث في مضامين الموشّحات وأغراضها وأساليبها الفنية:

يقول صاحب الذخيرة في الموشّحات : ((وهي أوزان كَثُر استعمال أهل الأندلس لها في الغزل والنسيب، تُشق على سماعها مصونات الجيوب بل القلوب))[6]إنّ كلام ابن

(1) فضل، **المرجع نفسه**، ص72-73.

(2) فضل، **طراز التوشيح بين الانحراف والتناص**، ص73.

(3) فضل المرجع نفسه، ص77.

(4) الأهواني، **الزجل في الأندلس**، ص39.

(5) انظر: الأهواني، عبدالعزيز، وآخرون**حركات التجديد في الأدب العربـــي** ، (د . ط)، دار الثقافــة، القــاهرة، مصر، 1979م، ص89، رحيم، **الموشحات في بلاد الشام**، ص102.

(6) ابن بسام، **الذخيرة**، ق1، مج، ص469.

بسام يشير إلى أنّ أكثر استعمال الموشّحات عند الأندلسيين كان في الغزل والنسيب إلى جانب موضوعات أخرى.

ويقول ابن سناء الملك في مضامين الموشّحات وأغراضها : **((**والموشّحات يُعمل فيها مل يُعمل في أنواع الشعر من الغزل والمدح والرثاء والهجو والمجون والزهد وما كان منها في الزهد يقال له المُكَفِّر**))**(1).

إنّ قولَي مُؤرِّخَي الموشحات السابِقَين يشير إلى أنّ الموشحات ارتبطت في نشأتها بموضوعات الغزل والنسيب والتشبيب، ثم صارت شيئاً فشيئاً تستخدم في سائر أغراض الشعر كالمديح والرثاء والهجاء والعتاب والشكوى والحنين والزهد والتصوف وغير ذلك من الموضوعات والأغراض(2).

1.2.4 أثر التراث الديني في مضامين الموشّحات وأغراضها:

لقد ترك التراث الديني أثره في تلك الأغراض في بعض الموشّحات التي كان التراث الديني أحد روافد ناظميها، ففي غرض الغزل ظهرت بعض ألفاظ القرآن الكريم وتراكيبه التي وظّفها الوشّاحون ونقلوا معانيها القرآنية إلى معانٍ ودلالاتٍ جديدة، فهذا ابن عبادة يتغزّل بالنساء، ويخلع عليهن صفة كان قد اقتبسها من تراكيب القرآن الكريم ومصطلحاته في وصف الحور العين:

كَوَاعِبٌ أَتْرَابْ تَشَابَهَتْ قَدَّا
عَضَّتْ عَلَى العُنَّابْ بِالبَرَدِ الأَنْدَى(3)

وفي ذلك إشارة إلى قوله تعالى:﴿وَكَوَاعِبَ أَتْرَابًا﴾(4).

ومن التغزل بالنساء وصفهن بالحور العين، يقول أحد الوشّاحين المجهولين:

---

(1) ابن سناء الملك، **دار الطراز**، ص51.

(2) انظر: الداية، **في الأدب الأندلسي**، ص190.

(3) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص212.

(4) سورة النبأ، الآية 33.

أيَّ عَيْشٍ يَلَذُّ مَحْزُونُ

سَلَبَتْ قَلْبَهُ الحُورُ العِــينُ [1]

وهذا ابن رافع رأسه يوظف قوله تعــالى : ﴿وَتَرَى الْجِبَالَ تَحْسَبُهَا جَامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ﴾ في موشّحة غزلية يشتاق فيها إلى معشوقته ويتذكر أيامه معها، فيقول:

سُقْياً لِلَّيَــالِي الغُــرِ	وَعَهْــدِ الشَــبَابِ
أيَّامَ قَطَعْتُ عُمْــرِي	فِيْهَــا بِالتَصَــابِي
مَرَّتْ طَيْبَاتُ الــذِّكْرِ	كَمَــرِّ السَّــحَابِ
أيَامَ هَنِــيِّ العِشْــقِ	أيَّــامٌ يَسِــيْرَهْ[2]

ومن ذلك قول ابن سهل متغزِّلاً بجفون حبيبه:

وَالَهْــفَ قَلْبِــي لَقَــدْ شُــقَّا	شَــقَّ البُــرُودِ البَالِيَــهْ
جُفُونُكْ بِالسِّحْرِ يَــا حِبِّــي	قَدْ أَهْلَكَتْ سُــلْطَانِيَهْ [3]

ففي قول ابن سهل توظيف لقوله تعالى: ﴿هَلَكَ عَنِّي سُلْطَانِيهْ﴾[4].

لقد كان لآيات القرآن الكريم وتراكيبها وألفاظها أثرٌ حتى على الغزل الحسّي كما شاهدنا في قول ابن سهل السابق.

كما بدا تأثير القصص القرآني في الموشّحات الغزلية واضحاً، بل ظهر التأثير أيضاً في موشّحات التغزّل بالمذكّر، فهذا ابن سهل يتغزّل بفتى قد كَلُفَ به يدعى موسى ويوظف قصة موسى عليه السلام[5]:

قَدْ بلَغْتَ مُوسَى مِنَ الهَجْــرِ	كُــــلَّ مُلْــــتَمَسْ

---

(1) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، السابق، مج2، ص649.

(2) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص33.

(3) ابن سهل الإسرائيلي، **ديوان ابن سهل**، ص518.

(4) سورة الحاقة، الآية 29.

(5) انظر قصة موسى عليه السلام: ابن كثير، **قصص الأنبياء**، ص286.

لَوْ شَقَقْتُ دَمْعِي عَلَــى البَـرِّ   لَــمْ يَعُــدْ يَــبَسْ
خَلَّ طُورَ سينَا فَفِي صَــدْرِي   لِلهَــوَى قَــبَسْ[1]

أمّا الكميت فيتغزّل بمحبوبه ويصف حـ اله عند لقائه، ويبدو تأثير قصة يعقــوب عليه السلام[2] في ذلك التغزّل واضحاً:

يَا فَرْحَتِــي وَقَــدْ   بَــــــدَالِي   وَجْهُ مَحْبُــوبِي
فَأَذْهَــــبَ الكَمَـــدْ   وَحَــــــالِي   حَالُ يَعْقُــوبِ[3]

وظهر تأثير الحديث النبوي أيضاً في الموشّحات الغزلية، فهذا عبادة بــن مــا ء السماء في موشّحة غزلية يوظف الحديث النبوي الشريف :(اللهم من ولي من أمر أمتي شيئا فشق عليهم فاشقق عليه ومن ولي من أمر أمتي شيئا فرفق بهم فــارفق بــه)[4]، فيقول:

مَـــنْ وَلِـــيْ   فِي أُمَّةٍ أَمْــراً وَلَــمْ يَعْـدِلِ
يُعْــــــذَلِ   إلاّ لِحَاظِ الرَشَأَ الأَكْحَــلِ[5]

ويظهر أيضاً تأثير المصطلحات الفقهية وبعض العبادات في الموشّحات الغزلية، ومن ذلك ما في موشّحة غزلية لابن سهل:

رِيمٌ رَمَى القَلْبَ عَنْ كِنَــاسِ   نَــــــاسِ   إلاّ المطَـــــالْ
صِلْنِي وَكُنْ يَا قَضِــيبَ آسِ   آسِــــــي   دَاءَ الخَبَـــــالْ
مَا صَحَّ بِــالنَصِّ وَالقِيَــاسِ   يَاسِــــــي   مِنَ الوِصَالْ[6]

فقد وظّف الوشّاح مصطلحي النص والقياس وهما من المصطلحات الفقهية[7].

---

(1) ابن سهل الإسرائيلي، **ديوان ابن سهل**، السابق، ص450.
(2) انظر قصة يعقوب عليه السلام: ابن كثير، **قصص الأنبياء**، ص236-237.
(3) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1،ص50.
(4) النيسابوري، **صحيح مسلم**، مج3، ص1458.
(5) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، السابق، مج1، ص5.
(6) ابن سهل الإسرائيلي، **ديوان ابن سهل**، ص515.
(7) الموسوعة الفقهية،ج 34، ص91.

ومن تأثير العبادات على الموشّحات الغزلية ما يطالعنا في موشّحة غزلية للتطيلي، يظهر فيها أثر فريضة الحج:

يَا كَعْبَةً حَجَّتْ إِلَيْهَا القُلُوبْ بَيْنَ هَوىً دَاعٍ وَشَوْقٍ مُجِيبْ
دَعْوَةَ أَوّاهٍ إِلَيْهَا مُنِيبْ لَبَّيْكَ لاَ أَلْوِي لِقَوْلِ الرَّقِيبْ
جُدْ لِي بِحَجٍّ لِي عِنْدَهَا وَاعْتِمَارْ وَلاَ اعْتِذَارْ قَلْبِي هَدِيٌّ وَدُمُوعِي جُمَارْ[1]

إنّ ما تقدّم من أمثلة يكشف عن التأثير الواقع للموروث الديني في الموشّحات الغزلية ولم يقتصر ذلك التأثير على غرض الغزل بل تجاوز ذلك إلى سائر الأغراض والمضامين التي تناولتها الموشّحات، ففي مجال المدح بدا أثر التراث الديني واضحاً في الموشّحات المدحية، ومن ذلك ما تركته الآية القرآنية الكريمة:﴿إِنَّا أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ صَيْحَةً وَاحِدَةً فَكَانُوا كَهَشِيمِ الْمُحْتَظِرِ﴾[2] على مدح أبي يحيى بن عاصم للسلطان أبي موسى يوسف بن نصر[3]:

خَلِّ الهَوَى وَامْدَحْ قُطْبَ المَعَالِي وَالهُدَى
طُودَ الحِجَا الأَرْجَحْ مَعْنَى السَّمَاحِ وَالنَّدَى
نَوَالُهُ يَشْرَحْ فِعْلَ ظُبَاهُ بِالعِدَا
لِسَيْفِهِ المُرْهَفْ أَضْحَى الحِمَامُ كَالحَمِيمْ
فَيَتْرُكُ الكَافِرْ وَقَدْ غَدَا مِثْلَ الهَشِيمْ [4]

وهذا عبادة بن القزاز يمدح المعتصم بن صمادح:

أَفْلاَكُ مُلْكٍ تُنِيرْ بِالفَتْحِ وَالنَصْرِ المُبِينْ
يَسُوءُ بَعْدَ النَذِيرْ مِنْهَا صَبَاحُ المُنْذَرِينْ [1]

---

(1) الأعمى التطيلي، **ديوان الأعمى التطيلي**، ص261-262.

(2) سورة القمر، الآية 31.

(3) تقدمت ترجمته، انظر: ص43.

(4) المقري، **أزهار الرياض**،ج1، ص157،غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج2، ص571-572.

فيبدو أثر الآيــة الكريمــة ﴿أَفَبِعَذَابِنَا يَسْتَعْجِلُونَ { 176 }فَإِذَا نَزَلَ بِسَاحَتِهِمْ فَسَاء صَبَاحُ الْمُنذَرِينَ﴾[2].

ومن تأثير التراث الديني على غرض المدح في الموشّحات ما نجده في مدح ابن زمرك للغني بالله[3]:

بَشَّرَكَ الــرَبُّ بِحُسْــنِ المَــآبْ مَتَّعَـــكَ اللهُ بِطُـــولِ البَقَـــا

وَلا يَزَالُ القَصْرُ قَصرُ السَّــلامْ يَخْتَالُ فِي بُرْدِ الشَبَابِ القَشِيبْ

يَتْلُو عَلَيْكَ الدَهْرُ فِي كُلِّ عَــا مْ نَصرٌ مِنَ اللهِ وَفَتْحٌ قَرِيــبْ [4]

فنلاحظ الأثر القرآني في مدح ابن زمرك للغني بالله فقد اقتبس ابن زمرك آيــة قرآنية كاملة ووظفها في مدحه له.

ولاحظنا في ما تقدم من أمثلةٍ مدحيةٍ كيف أثّر التراث الديني على صورة المدح في الموشّحات ممّا أضفى على المدح مصداقية وقداسة فــي الــربط بــين الممــدوح والخطاب الديني، ولا شك أن الوشّاح كان يرمي من وراء ذلك استنهاض همم القــادة والسلاطين بتذكيرهم بأحداث التاريخ الإسلامي المجيد، وتنبيههم بصورة غير مباشــرة إلى واجبهم في الحفاظ على الدين الإسلامي وبلاد المسلمين.

وفي مجال وصف الطبيعة بدا التأثير الديني جلياً في الموشّحات التي دارت حول الطبيعة، ومن ذلك قول التطيلي في وصف أحد الرياض:

إِذَا طَلَعَــتْ أَنْجُــمُ أَزْهَــارِ فَحَيَّ عَلَــى حَانَــةِ خَمَّــارِ

وَمُرْ بِي إِلَى رَوْضٍ رَبِيعِيّ سَقَاهُ وَلِــيٌّ بَعْــدَ وَسْــمِيّ

وَأَلْبَسَهُ مِــنْ كُــلِّ مَوْشِــيِّ وَبَثَّ بِهِ خُضْرَ زَرَابِــيّ [5]

---

(1) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص175.

(2) سورة الصافات، الآية 176-177.

(3) تقدمت ترجمته، انظر، ص57.

(4) المقري، **أزهار الرياض**، ج1، ص198، غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج2، ص534.

(5) الأعمى التطيلي، **ديوان الأعمى التطيلي**، ص281.

فيبدو أثر القرآن الكريم في وصف التطيلـــي بتوظيـــف قولـــه تعـــالى :﴿وَزَرَابِيُّ مَبْثُوثَةٌ﴾[1].

ويقول التطيلي أيضاً في وصف الطبيعة:

دُنْيَـــا تَجَلَّـــتْ عَـــرُوسْ   عَلَـــى بِسَـــاطِ السُّـــنْدُسِ

فَاشْرَبْ وَهَـــاتِ الكُـــؤوسْ   فَهْـــيَ حَيَـــاةُ الأَنْفُـــسِ

وَإِنْ أَتَيْـــــتَ الغُـــــرُوسْ   فَاعْدِلْ إِلَيْهَـــا وَاجْلِـــسِ [2]

فيظهر أثر المفردة القرآنية(السندس) في وصف التطيلي.

وقد بدا تأثير التراث الديني واضحاً حتى في الموشّحات الخمرية، ومن الشواهد على ذلك قول ابن بقي في موشّحةٍ مزج فيها بين الخمر والغزل:

سَاعِدُونَا مُصْـــبِحِينَا   نَرْتَشِفُهَا قَدْ ضَـــمِينَا

كَنُضَارٍ فِي لُجَـــيْنٍ   نِعْمَ أَجْرُ العَامِلِينَـــا [3]

فنلاحظ أثر الآية الكريمة في المقطع الخمري السابق، فقد اقتبس ابـــن بقـــي آيـــة قرآنيـــة كاملة﴿نِعْمَ أَجْرُ الْعَامِلِينَ﴾[4] ووظفها في قوله.

كما يبدو أثر القصص القرآني على الموشّحات الخمرية، فهذا ابن غرلة يقول في موشّحةٍ مزج فيها الخمر بالغزل موظّفاً قصة موسى عليه السلام[5]:

قَدْ سَاعَدَ الوَقْتُ يَا نَدِيمِي   فَقُمْ بِنَـــا لِلهَـــوَى نَـــدِيمْ

وَاسْلَهَا مَعْ رَشَا كَرِيمِ   يَرْنُو بِأَلْحَاظِـــه كَـــرِيمْ

كَأَنَّ فِـــي قَلْبِـــي الكَلِـــيمِ   وَكَأسِهِ جَذْوَةَ الكَلِـــيمْ [1]

---

(1) سورة الغاشية، الآية 16.

(2) الأعمى التطيلي، **ديوان الأعمى التطيلي**، ص280.

(3) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**،مج1، ص429.

(4) سورة العنكبوت، الآية 58.

(5) ابن كثير، **قصص الأنبياء**، ص286.

ويبدو تأثير قصة إبراهيم عليه السلام[2] في موشّحة خمرية لابن سهل:

إِذَا اعْتَـــــــرَاكَ الأَرَقْ   فَفِــي الطِّـــلا سِــرٌّ جَلِيــلْ

نَـــارٌ تُزِيــلُ الحُــرَقْ   كَأَنَّهَـــا نَـــارُ الخَلِيـــلْ

شَـــمْسٌ تَبُـــثُّ الشَّـــفَقْ   فِي وَجْنَةِ السَاقِيْ الجَمِيــلْ [3]

ويظهر اثر الحديث النبوي الشريف أيضاً في الموشّحات الخمرية، فهذا ابن رافع رأسه يقول نافياً الحرج في شرب الخمر:

الرَّاحُ وَالرُّضَـــابُ   مَا فِيْهِمَـــا حَـــرَجْ

إلاّ لِكُـــلِّ بِـــدْعِ   عَنْ دِيْنِنَا خَـــرَجْ [4]

فيبدو أثر الحديث النبوي الشريف :(من أحدث في أمرنا هذا ما ليس منـه فهو رد)[5] في خمرية ابن رافع رأسه.

وكان للثقافة الدينية وموروثها عند الوشّاحين أثرٌ واضحٌ في ظهور مضامين وموضوعات دينية مستقلة في الموشّحات، كموشّحات الزهد التي عرفت بالمكفِّرات وموشّحات التصوف، وقد أشرنا إليها في حديثنا عن توظيف التراث الصوفي وتوظيف التراث التوشيحي.

2.2.4 أثر التراث الأدبي في مضامين الموشّحات وأغراضها وأساليبها الفنية:

---

(1) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، السابق، مج1، ص557.

(2) ابن كثير، **قصص الأنبياء**، ص129.

(3) ابن سهل الإسرائيلي، **ديوان ابن سهل**، ص443.

(4) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص19.

(5) النيسابوري، **صحيح مسلم**، مج3، ص343.

أشرنا في ما تقدّم أن الوشّاحين عالجوا في موشّحاتهم معظم الأغراض الشعرية، وكانوا يستوحون الشعر العربي التقليدي كثيراً ولعلّ ذلك يعــود إلــى أن الوشّــاحين المشاهير من أمثال أبي العباس التطيلي وابن بقي وابن سهل وابن اللبّانة وغيرهم مــن كبار الوشّاحين، على حدّ قول عبدالعزيز الأهواني كانوا شعراء فــي الوقــت نفســه ينظمون القصائد في كل الأغراض[1].

ويرى سليم ريدان أن حضور هذه الأغراض والمواضيع في الموشّحات هو من قبيل التماثل مع الشعر استجابةً للمحيط الثقافي الذي هيمنت عليه ثقافة الشعر، ولكن هذا التماثل كان متفاوِتاً في ما بين هذه الأغراض والمواضيع[2].

أمّا إحسان عباس فيرى أنّ الموشّح ثورةٌ حققها الشعرُ العربي على أنّ ذلــك لا يعني أنه قد تخلص من أثر الشعر [3]، أما عدنان صالح مصطفى فيرى أن الفرق بــين الموشّحة والقصيدة من ناحية المضمون هو أنّه يسهل توظيف القصائد ضمن الغرض أو الموضوع الذي تعالجه، بينما يتعسّر علينا ذلك في الموشّحات، فمنها ما استقل فــي غرض واحد، ولكننا نجد موشّحات مزج فيها الوشّاحون بين أغراض وموضــوعات عدّة[4].

ولقد ظهر للباحث أن الوشّاحين كانوا تأثروا ببعض الظواهر الشــعرية التــي سيطرت على بعض المضامين في الشعر العربي، فيبدو في بعض الموشّحات الغزلية بروز ظاهرة الأطلال في تلك الموشّحات، وظهور الرحلة كذلك كــان موازيــاً لتلــك الظاهرة، ومن تلك الظواهر التي اشتُهِرت في الشعر وبدا تأثيرها على الوشّاحين فــي موشّحاتهم القلق من الزمن الذي تجلى في الشكوى من طول الليل وبكاء الشباب ورثائه وقد فصّلنا القول في ذلك.

---

(1) الأهواني، **حركات التجديد في الأدب العربي**، ص85-86.

(2) ريدان، **ظاهرة التماثل والتميز في الأدب الأندلسي**، ص428.

(3) عباس، **تاريخ الأدب الأندلسي**، عصر الطوائف والمرابطين، ص245.

(4) مصطفى، **الجديد في فن التوشيح**، ص208.

ولقد كانت ظاهرة التأثر بالتراث الشعري في الموشّحات تعتمد على ظاهرة التماثل مع محاولة التميز عن الأصل، ففي موشّحات الغزل بدا التأثر ببعض قضايا الشعر الغزلي العربي، ومن ذلك الشكوى من نحول الجسم الذي سببه العشق، وذكر المعاناة والمكابدة التي يلقاها العاشق، ومن ذلك قول أبو الحسن بن الفضل:

رَعَى اللهُ أَهْلَ اللِّوَى واللِّوَى

وَلا رَاعَ بِالبَيْنِ أَهْلَ الهَـوَى

فَوَا اللهِ مَا المَوْتُ إلاّ النَّوَى

وَمِمَا تَخَلَّل جِسْمِي النَحِيـلْ   لَقَدْ كِدْتُ أَنْكِرُ حَشْرَ الجسُومْ [1]

ومن ذلك أيضاً بروز شخصيات العاذل والواشي والرقيب في الموشّحات، وهي شخصيات كثر حديث الشعراء الغزليين عنها في أشعارهم، والعُذّال كما عند ابن حزم أقسامٌ، منهم العذول الصديق[2] ومن ذلك قول ابن زهر:

يَا صَاحِبَيَّا   إِلَى مَتَى تَعِـذِلاَنِي   أَقْصِـرا   شَـيَّا

قَـدْ مِـتُّ حَيَّـا   وَالمبُتَلَى بِـالغَوَانِي   مَيِّـتٌ   حَيَّـا[3]

وقد يكون العاذل قاسياً لا يضيق أبداً من الملامة[4] حتى يلاقي العاشق منه الكمد والعناء، ومن ذلك عذول التطيلي في قوله:

بِئْسَ لَعَمْرِي مَا أَرَادَ العَـذُولْ   عُمْرٌ قَصِيرٌ وَعَنَـاءٌ طَوِيـلْ

يَا زَفَرَاتٍ ذَطَقَتْ عَـنْ غَلِيـلْ   وَيَا دُمُوعٌ قَدْ أَعَانَتْ مَسِيلْ [5]

---

(1) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج2، ص143.

(2) ابن حزم، علي بن أحمد (ت456هـ-1064م)، **طوق الحمامة في الإلفة والألاّف**، تحقيق: الطاهر أحمد مكـي، ط2، دار المعارف،القاهرة،مصر، 1397هـ-1977م، ص65.

(3) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، السابق، مج2، ص97.

(4) ابن حزم، **طوق الحمامة في الإلفة والألاّف**، السابق، ص65.

(5) الأعمى التطيلي، **ديوان الأعمى التطيلي**، ص261.

ويقول ابن حزم إنّ العاشق الذي اشتد وجده وعظم كلفه، يرى فــي عصــيان العاذل ومخالفته استلذاذاً وغلبة[1]، ونجد ذلك عند ابن خاتمة في قوله:

فِــي طَاعَــةِ النَّــدِيمِ   وَفِي هَــوَى الحِسَــانْ
عَصَيْتُ كُــلَّ عَــاذِلْ   وَدِنْــــتُ بِافْتِتَــــانْ.[2]

ويبدو أن الوشّاحين كانوا أكثر من الشعراء في مخالفة الرقيب وتقريعه وزجره أحياناً، فهذا ابن خاتمة يقول:

تَشْــنِيعُ هَــذَا الرَقِيــبْ   رَبِّ ادْفَعَنْ شَــرَّه
أَبْصَــــرَهُ مُسْــــتَرِيبْ   بِوَجْهِــهِ حُمْــرَهْ
فَظَنَّــــهُ قَـــدْ أُصِـــيبْ   وَقَدْ شَــدَا جَهْــرَهْ
صُبَيْ جُــرِحْ فَالنَّخِيــلْ   رَشَّ الحَبَـــــقْ دَمُّ
بِاللهِ يَــا طَيْــراً مَلِــيحْ   قُــلِ الخَبَــرْ لأُمُّ[3]

ويصل الأمر بابن سهل إلى أن يرحم عذّاله الذين لم تتحقّق مآربهم، فيقول:

فَجَعْتُ الرَقِيبَ وَالعَــاذِلْ   حَتّى قَدْ رَحِمْــتُ عُــذَّالِي
صَدْرٌ مِنْ فُــؤَادِهِ عَاطِــلْ   وَخَــــدٌ بِدَمْعِــــهِ حَــــالِي
سُؤَالِي وَقْفٌ عَلَى بَاخِــلْ   وَحُبّي وَقْفٌ عَلَى سَــالِي [4]

وتظهر المعارضة للعذّال بصورة التحدي والمجاهرة في ذلــك خلافــاً للشــعر العربي المشرقي؛ ولعلّ ذلك يعود إلى طبيعة المجتمع الأندلسي في انفتاحه وتحضّره، ومن ذلك قول أبي حيان الأندلسي[1] واصفاً العاذل بالبهتان، معارضاً له بعدم الامتثال:

---

(1) ابن حزم، **طوق الحمامة في الإلفة والألّاف**، السابق، ص65.
(2) ابن خاتمة الأنصاري، **ديوان ابن خاتمة الأنصاري**، ص182.
(3) ابن خاتمة الأنصاري،المصدر نفسه، ص188.
(4) ابن سهل الإسرائيلي، **ديوان ابن سهل**، ص470.

يَا رُبَّ ذِيْ بُهْتَــانْ　　　يَعْذِلُ فِــي الــرَّاحِ
وَفِي هَوَى الغُزْلانْ　　　دَافَعْـــتُ بِــالرَّاحِ
وَقُلْـــتُ لا سُـــلْوَانْ　　　عَنْ ذَاكَ يَا لاحِي [2]

ويبدو تأثير التراث الشعري في الموشّحات الغزلية بتمثل الشعراء لشعر الغزل العذري بقصصه وأسماء نسائه واكتفاء العاشق فيه من محبوبته بالنظرة، ممّا أضــفى على التجارب الغزلية عذرية وعفة، وقد مثلنا على ذلك في حديثنا عن توظيف قصص الغزل العذري.

ولكن لا بد من الإشارة إلى أن التميز والافتراق كــان أيضــاً موازيــاً للتــأثر والامتثال، فافترقت بعض الموشّحات الغزلية عن الشعر بالتصريح والجــرأة فتظهــر المرأة –غالبا- في خرجة الموشّح لتكشف عن لواعج حبها بصراحة مكشوفة اختلفــت عنها في القصيدة العربية وهو ما أسماه صلاح فضل بــ ((كسر النمط الأخلاقــي))[3] في الموشّحة، ومثال ذلك قول ابن بقي:

أَفْـــدِيْ فَتَـــاةً لَعُـــوبْ　　　بَاحَـــــتْ بِشَـــــكْوَاهَا
وَقَدْ دَعَتْـــهُ الحُـــرُوبْ　　　يَوْمـــــــاً فَلَبَاهَـــــــا
قَالَتْ وَطُــولُ المَغِيــبْ　　　قَــــدْ هَــــاجَ بَلْوَاهَــــا
إِلْفِي مَضَــى لِلجِ هَــادْ　　　وَغَــــابَ فِــــي الثَّغْــــرِ
تُــــرَاهُ يَنْسَــــى الــوِدَادْ　　　أَوْ شَـــــاقَهُ ذِكْــــرِي[4]

---

(1) أبو حيان الأندلسي، محمد بن يوسف بن حيان الغرناطي(ت745هــ/1345م)، نحوي قرأ القــرآن بالروايــات وسمع الحديث، وله يد طولى في التفسير والحديث والتراجم والتواريخ، عارف باللغة ضابط لألفاظهــا، نــاظم ناثر، ولد بغرناطة سنة أربع وخمسين وستمائة، توفي بالديار المصرية سنة 745هــ/1345م، انظر، الكتبــي، محمد بن شاكر، **فوات الوفيات**، مج4، ص71-72.

(2) أبو حيان الأندلسي، محمد بن يوسف الغرناطي (ت745هــ/1345) **ديوان أبي حيان الأندلسي** ، تحقيق: أحمــد مطلوب وخديجة الحديثي، ط1، مطبعة العاني، بغداد، العراق، 1388هــ/1969م، ص493.

(3) فضل، **طراز التوشيح بين الانحراف والتناص**، ص75.

(4) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص475.

أمّا في المدح فقد تأثرت الموشّحات بِقِيَم المدح التقليدية في الشعر العربي، وفي ذلك يقول سليم ريدان إنّ ((صورة الممدوح في الموشّح تتراوح بين قيم المدح التقليدية وقيمٍ جديدة لا وجود لها في الثقافة المكتوبة، فمن ملامح هذه الصور خصال رجولية تعود إلى مفهوم المروءة والفتوّة العربية كالبطولة في الحرب ومنها ملامح جمال الرجل كما تراه المرأة العاشقة ويثيرها))[1]. يقول ابن رافع رأسه مادحاً المأمون بن ذي النون[2] صاحب طليطلة في موشّحة قال فيها النقّاد القدامى أنّه أحسن في ابتدائه في هذه الموشّحة التي طارت له[3] ومطلعها:

العُودُ قَدْ تَرَنَّمْ	بِأَبْدَعِ تَلْحِينْ
وَشَقَّتْ المَذَانِبْ	رِيَاضَ البَسَاتِينْ [4]

ويتابع ابن رافع رأسه:

أَقِمْ عَلَى وِدَادِ	ذِي المَجْدَيْنِ وَاشْ رَبْ
مُمَهِّدِ البِلاَدِ	مِنْ شَرْقٍ وَمَغْرِبْ
وَنَاصِرِ العِبَادِ	سُلاَلَةِ يَعْرُبْ
المَلِكِ المُعَظَّمْ	مُذِلِّ السَلاَطِينْ
مَرَتِّبِ المَوَاكِبْ	هِزَبْرِ المَيَادِينْ
مَلْكٌ لَهُ جِنَانُ	مِنْ اللَّيْثِ أَقْدَمْ
كَمَا لَهُ بَنَانُ	مِنَ الغَيْثِ أَكْرَمْ
تَلْقَاهُ يَتَبَسَّمْ	كَنُورِ البَسَاتِينْ

(1) ريدان، **ظاهرة التماثل والتميز في الأدب الأندلسي**، ص435-436.

(2) هو يحيى بن إسماعيل بن عبدالرحمن بن ذي النون الهواري، المعروف بالمأمون بن ذي النون، صاحب طليطلةمن سنة 435هـ/1043م حتى وفاته سنة 467هـ/1075م عظم سلطانه بين ملوك الطوائف وكان له مواقف بطولية مشهورة مع الطاغية ابن أذفونش، وهو صاحب (الإعذار الذّنّوني) الذي يضرب به المثل عند أهل المغرب وهو عندهم بمثابة عرس بوران عند أهل المشرق، انظر: المقري، **نفح الطيب**،ج1، ص421.

(3) ابن خلدون، **المقدمة**، ص1138-1139.

(4) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، السابق، ص39.

أَفْعَالُـــهُ كوَاكِـــبْ لِلــــدُنْيَا وَلِلــــدِّينْ[1]

ويقول في التمهيد والخرجة:

تَرَجِّــــعَ الحَبِيــــبُ عَـــــنْ رَدِّ السَـــــلاَمِ

وَفِي الحَشَــا لَهِيــبُ مِـــنْ فَـــرْطِ الغَـــرَامِ

حَتَّى شَــدَا الكَئِيــبُ شَــــدْوَ المُسْــــتَهَامِ

تَخْطِــرْ وَلاَ تُسَــلِّمْ عَسَـــــاكَ المَــــأمُونْ

مُــــرَوِّع الكَتَائِـــــبْ يَحْيَى بِن ذِي النُّــونْ [2]

لقد خلع ابن رافع رأسه الصفات التقليدية المشهورة في الشعر على ممدوحه من شجاعة وفروسيةوكرمٍ وأصالةٍ وغيرها، ومن ذلك موشّحة للسان الدين بن الخطيب في مدح السلطان يوسف أبي الحجاج، يقول فيها:

رُبَّ لَيْــــلٍ ظَفِــــرْتُ بِالبَــــدْرِ

وَنُجُومُ السَمَاءِ لَمْ تَـــــــــدْرِ

حَفِــــظَ اللهُ لَيْلَنَــــا وَرَعَــــى

أَيَّ شَــمْلٍ مِــنَ الهَــوَى جَمَعَــا

غَفَــلَ الـــدَهْرُ وَالرَقِيـــبُ مَعَــا

لَيْتَ نَهْرَ النَهَارِ لَمْ يَــــــــجْرِ

حَكَــمَ اللهُ لِـــي عَلَـــى الفَجْـــرِ

عَلِّلِ الـــنَفْسَ يَـــا أَخَـــا العَـــرَبِ

بِحَــدِيثٍ أَحْلَــى مِــنَ الضَّــرْبِ

فِي هَوَى مَنْ وِصَــالُهُ أَرَبِـــي [3]

---

(1) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص40.

(2) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، ج1، ص41.

(3) غازي، المصدر نفسه، مج2، ص489-490.

ويتابع ابن الخطيب قائلاً:

وَهَفَا طِيْبُهَا عَن الحَصْــرِ
مِدْحَةٌ فِي عُلاَ بَنِي نَصْــرِ
هُمْ مُلُوكُ الورَى بلا ثُنْيَــا
مَهَّدُوا الدِينَ زَيَّنُوا الــدُنْيَا
وَحمَــى اللهُ مِــنْهُم العَلْيَــا
بِالإِمَــامِ المُرفَّــعِ الخَطْــرِ
وَالغَمَامِ المُبَارَكِ القَطْــرِ [1]

وهذه موشّحة أيضا لابن اللبّانة في الغرض نفسه يقول في مطلعها:

فِي الكَأسِ وَالمَبْسَمِ البَــرُودِ   أُنْسُ العَمِيــدِ
بَاكِرْ إِلَى البِكْــرِ وَالــدِنَانِ
وَافْضُضْ خِتَامَيْنِ فِي أَوَانِ
وَاجْنِ الأَمَانِي فِي أَمَــانِ [2]

ويصل إلى المدح بقوله:

مَلْكٌ تَزِينُ العُلى حُــلاهُ
وَقِيمَةُ الشِّعْرِ مِنْ نَــدَاهُ
وَلَفْتَةُ اللهِ مِــنْ رِضَــاهُ
سَالَتْ فَطَابَتْ لَنَا يَــدَاهُ
فَلَيْسَ يَنْفَكُّ عَنْ وُجُــودِ   بَأسٍ وَجُودِ [3]

(1) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج2، ص491.
(2) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص217.
(3) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص217-218.

فلنطّلع على الموشّحات المدحية السابقة ونلاحظ أثر الأسلوب الفني للموروث الشعري المدحي، فجرت العادة عند الشعراء في أن يستهلّوا قصائدهم بموضوع غزلي أو خمري، وسار الوشّاحون في موشّحاتهم المدحية على خطى الشعراء في مدائحهم ويعدّ الباحث ذلك من الآثار الأسلوبية الفنية للشعر العربي على الموشّحات فقد استهلّ ابن رافع رأسه موشّحته المدحية السابقة بوصف للطبيعة، ثم انتقل إلى المدح، وكذلك فعل لسان الدين بن الخطيب الذي استهلّ موشحته بمقدمة غزلية لينتقل بعدها بحسن تخلّص إلى موضوع المدح، وتبعهما ابن اللبّانة باستهلال موشّحته بمقدمة خمرية ثم الانتقال إلى المدح، وذلك من باب التماثل والتأثر بالأسلوب الفني للقصائد الشعرية.

وإذا كان الوشّاحون قد ساروا على خطى الشعراء في استهلال موشّحاتهم المدحية بمقدماتٍ غزلية أو خمرية فإنهم تميزوا عن القصائد الشعرية بأن كانوا يختمون الموشّحة على الغالب بالموضوع نفسه الذي ابتدأوا به.

وعلى ذلك فإنّ تركيب موشّحة ابن رافع رأسه السابقة تتضمّن ثلاثة عناصر وصف طبيعة – مدح- غزل، أمّا موشّحة لسان الدين بن الخطيب فجاءت على التركيب التالي: غزل- مدح- غزل.

أمّا فِي مجال الخمرة فكان تأثير الشعر الخمري واضحاً في الموشّحات الخمرية، فجاءت أوصاف الخمرة في الموشّحات متأثرةً بالصفات التي خلعها عليها الشعراء، فهي صفراء صرف، وبنت دن، وبنت كروم، وراح، وغير ذلك من التسميات المشرقية، ومن ذلك ما جاء قول ابن ينّق:

هَاتِهَا صَفْرَاءَ صِرْفَا مِثْلَ لَوْنِي وَاعْتِقَادِي [1]

ومثل ذلك قول ابن زهر:

صَفْرَاءُ بِنْتُ دَنِّ بِالنُّورِ تَطْلُعُ[2]

---

(1) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية** ، مج1، ص502.

(2) غازي، المصدر نفسه، مج2، ص65.

ويقول ابن بقي واصفاً الخمر بالراح، ومتغزلاً بالساقي وهو نهج سار عليه الشعراء المشارقة في خمرياتهم:

دِنْ بِـالهَوَى شَـرْعَا	مَا عِشْتَ يَـا صَـاحِ
وَنَــزِّهْ السَـمْعَا	عَنْ مَنْطِقِ اللاّحِـي
فَـالحُكْمُ أَنْ تَسْـعَى	إِلَيـكَ بِـالرَّاحِ
أَنَامِـلُ العُنَّـابْ	وَنُقْلُـكَ الـوَرْدُ
حُف بِصُـدْغَي آسْ	يَلْوِيهُمَـا الخَـدُّ[1]

وفي الموشّحة نفسها يصف ابن بقي الخمرة بالقهوة الصرف:

بَيْنَا أَنَـا شَـارِبْ	لِلقَهْـوَةِ الصِّـرْفِ
وَبَيْنَ أَنَـا تَايِـبْ	لَكِنْ عَلَى حَـرْفِ [2]

وجرت العادة في الخمريات الشعرية بالحديث عن النديم والصاحب، والتحاور بين الندماء، فهذا الأعمى التطيلي يحاور نديمه ويدعوه إلى شراب الخمرة التي وصفها ببنت الكروم:

جَيْشُ الظَلاَم بِالصبُحِ مَهْـزُومْ
فَقُـمْ يَـا نَـدِيمْ
لا بُدَّ لِي عَلَى الوَرْدِ مِـنْ وِرْدِ
فَهَاتِهَـا مُعَصْـفَرَةَ البُـرْدِ
نَاراً مِنَ الزُجَاجَـةِ فِـي زَنْـدِ
لَمَّـا لَثَمْتُهَـا لَطَمَـتْ خَـدِّي
وَلا كَمِثْـلِ خَـدٍّ مَلْطُـومْ

---

(1) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1، ص435-436.

(2) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص437.

مـــــنْ بِنْـــــتِ الكُـــــرُومْ[1]

وكان من جملة التأثير الشعري الخمري على الموشّحات الخمرية سرد رحلـــة الندامى في طلب الخمر أو في الحانة أو ا لدير، وتحديد الوقت الذي تتم فيـــه الرحلـــة وإثناء ذلك كله يظهر الحوار بين الشاعر وندمائه، ولنا في خمريات أبي نواس مثـــالٌ على ذلك:(من الطويل)

وَفِتْيَانِ صِدْقٍ قَدْ صَرَفْتُ مَطَـيَّهُم	إِلَى بَيْتِ خَمَّـارٍ نَزَلْنَـا بِـهِ ظُهْـرَا
فَلَمَّا حَكَى الُّزنَارُ أَنْ لَيْسَ مُسْـلِمَاً	ظَنَنَّا بِـهِ خَيْـراً فَظَـنَّ بِنَـا شَـرّا
فَقُلْنَا عَلَى دِينِ المَسِيحِ بـنِ مَـرْيَمٍ	فَأَعْرَضَ مُزْوَرّاً وَقَالَ لَنَا هُجْرَا
ولَكِـنْ يَهُـودِيٌّ يُحِبُّـكَ ظَـاهِراً	وَيُضْمِرُ فِيالمَكْنُونِ مِنْهُ لَكَ الخَتْرَا
فَقُلنَا لَهُ مَا الإِسْـمُ قَـالَ سَـمَوْألٌ	عَلَى أَنَّنِي أُكنَـى بِعمـرٍ وَلا عَمْـرا
فَقُلْنَا لَـهُ عُجْبـاً بِظَـرْفِ لِسَـانِهِ	أَجَدْتَ أَبَا عَمْرٍ فَجَـوِّدْ لَنَـا الخَمْـرَا
فَـأَدْبَرَ كَـالمُزْوَرِّ يُقْسِـمُ طَرْفَـهُ	لأَرْجُلِنَـا شَـطْراً وَأَوْجُهِنَـا شَـطْرا
وَقَالَ لَعَمْرِي لَوْ أَحَطْـتُم بِأَمْرِنَـا	لَلُمْنَـاكُمُ ولَكِـنْ سَنُوسِـعُكُمْ عَـذْرَا
فَجَـاءَ بِهَـا زَيْتِيَـةً ذَهَبِيَّـةً	فَلَمْ نَسْتَطِعْ دُونَ السُجُودِ لَهَا صَبْرَا [2]

ويظهر في قول أبي نواس تفصيل قصة طلب الخمر من بدء الشروع في الرحلة حتى وصول بيت الخمار وتحديد الوقت فقد كان ظهراً، وبدء التحاور بـين النـدماء والخمار، ثم تقديم الخمر بعرض صفاتها فكانت زيتية ذهبية عند أبي نواس.

فنلاحظ التأثر بالتفاصيل نفسها في موشّحة خمرية للأعمى التطيلي:

وَلَيـلٍ طَرَقْنَـا دَيْـرَ خَمّـارِ

فَمِـنْ بَـيْنِ حُـرَّاسٍ وَسُـمّارِ

(1) التطيلي، **ديوان الأعمى التطيلي**، ص266.

(2) أبو نواس، **ديوان أبي نواس**، ص244.

فَأَتَّــتْ لَنَــا الخَمْــرَ بِتَعْجِيــلِ

وَقَدْ أَقْسَمَتْ بِمَا فِــي الإِنْجِيــلِ

مَا لبَّسْتُهَا ثَوْبــاً سِــوَى القَــارِ

وَمَا عُرِضَتْ يَوْماً عَلَــى نَــارِ

فَقُلْتُ لَهَــا يَــا أَمْلَــحَ النَــاسِ

فَمَا عِنْدُكُم فِي الشُرْبِ بِالكَــاسِ

قَالَتْ مَا عَلَيْنَا فِيهِ مِــنْ بَــاسِ

كَذَا قَدْ رَوَيْنَــاهُ فِــي الأَخْبَــارِ

عَنْ جُمْلَةِ رُهْبَــانٍ وَأَحْبَــارِ [1]

ونلحظ أنّ وقت الشروع في الرحلة إلى الدير كان ليلاً عند التطيلي ثم وصف الخمر والحوار بين التطيلي وصاحبة الدير، كما نلحظ الـ تشابه في وصف صاحبة الدير والخمار بين أبي نواس والتطيلي[2]، فهو عند التطيلي امرأة تدين بالمسيحية أمّا عند أبي نواس فقد كانت صاحبة الدير عجوزاً شمطاء كافرة، حيث يقول:**(من البسيط)**

إِذَا بِكَافِرَةٍ شَــمْطَاءَ قَــدْ بَــرَزَتْ فِــــي زَيٍّ مُخْتَشِــــعٍ للهِ زِمِّيْــــتِ

قَالَتْ مَنِ القَوْمُ قُلْنَا مَــنْ عَــرَفْتِهُمُ مِنْ كُلِّ سَمْحٍ بِفَرْطِ الجُودِ مَنْعُــوتِ [3]

3.4 أثر التراث في تشكيل الصورة الفينة في الموشّحات:

(1) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص303-304.

(2) يبدو تأثر التطيلي واضحاً بشعر الديارات، حيث جرت العادة عند شعراء الديارات تحديد وقت الشرب في الــدير ووصف الرهبان، وكان أكثر هؤلاء الرهبان من النصارى، ثمّ الاسهاب في وصف الخمرة عن طريق الحــوار بين الراهب أوصاحب الدير والشاعر،انظر:الشتيوي، **شعر الديارات**، ص145، 180- 183

(3) أبو نواس، **ديوان أبي نواس**، ص111.

لقد اتكأ الوشّاح الأندلسي في نقل بعض أفكاره ومضامينه على الصورة الفنية، إذ تُعَدُّ الصورة الفنيّة ((وسيلة فنية لنقل التجربة))[1]، ومن الملاحظ على الصورة الفنية في الموشّحات أن الوشّاح استقى بعضها من موروثه الثقافي الديني والادبي وجعلها مصدراً أساسياً في التعبير عن تجربته الذاتية، فتركت تلك الصور التراثية الدينية والشعرية بصمات واضحة في تجارب أصحاب الموشّحات.

1.3.4 أثر التراث الديني في تشكيل الصورة الفنية في الموشّحات:

لقد تركت الصورة الفنية القرآنية بما تتميز به من قوةٍ في التعبير ودقةٍ في الألفاظ وجمالٍ في التصوير[2] أثراً واضحاً في الصورة الفنية في الموشّحات، ممّا جعل المدلول التوشيحي أوسع وأغنى في التعبير.

ونلاحظ دقة التعبير والإيجاز الذي تركته الصورة الفنية القرآنية في قول ابن زمرك معبّراً بالصورة القرآنية عن سرعة انقضاء العمر وانخداع الإنسان بالدنيا:

فَالْعَيْشُ نَوْمٌ وَالــرَدَى يَقْظَــةُ وَالمَرْءُ مَا بَيْنَهُمَا كَالخَيَــالْ

وَالعُمْرُ قَدْمَرَّ كَمَرِّ السَّــحَابْ وَالمُلْتَقَى بِاللهِ عَمّا قَرِيــبْ

وَأَنْتَ مَخْدُوعٌ بِلَمْعِ السَّرَابْ تَحْسِبْهُ مَاءً وَلاَ تَسْتَرِيبْ [3]

ولننظر أيضاً إلى قول ابن بقي معبّراً عن نحول جسمه بسبب الهجر الذي لقيه من محبوبه:

فَيَـــا مُفْنِيـــاً حلْمِـــي تَسْـــأَلْ

وَيَـــا مُسْـــقِماً جِسْــمِي تَجْهَــلْ

إِذَا مُـــتُّ مِـــنْ سُــقْمِي فَاجْعَــلْ

فِـــي سَــــمِّ الخِيَـــاطِ لَحْـــدِي فَيُعْرَفَ فِي التُرْبِ دَفْنِـــي[1]

---

(1) هلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، (د . ط) دار نهضة مصر، القاهرة، 1973م، ص443.

(2) العاني، **أثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي**، ص168.

(3) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج2، ص547.

فنلاحظ كيف رسم ابن بقي صورة لنحول جسمه حتى غدا من نحوله يمكن دفنه في سم الخياط : وهو تعبير دقيق موجز ينقل للمتلقي حالة نحول الجسم التي كان عليها ابن بقي بشكل أدق وأبلغ من التعبير المباشر، ودقة التعبير هنا متأتية من توظيف الصورة الفنية القرآنية في قوله تعالى: ﴿حَتَّى يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ﴾[2].

ولقد أضفت الصورة الفنية القرآنية على الموشّحات جمالاً في التعبير، كما أضفت أيضاً على الموشّحات عنصر الحركة، وهي سمة غالبة على الصورة الفنية القرآنية، إذ تخاطب وجدان المتلقي وتمتلك كل حواسّه ليرسم تخيلا في ذهنه لتلك الصورة[3]، والأمثلة على ذلك كثيرة نورد منها قول ابن رافع رأسه متحسّراً على انقضاء أيام الشباب:

سُقْياً لِلَّيَالِي الغُرِّ وَعَهْدِ الشَّبَابِ
أَيَّامَ قَطَعْتُ عُمْرِي فِيهَا بِالتَصَابِي
مَرَّتْ طَيْبَاتِ الذِّكْرِ كَمَرِّ السَّحَابِ [4]

فنلاحظ التأثير الجمالي والحركي الذي أضفته الصورة الفنية القرآنية ﴿وَتَرَى الْجِبَالَ تَحْسَبُهَا جَامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ﴾[5] على المقطع التوشيحي.

وقد تسهم المفردة القرآنية في تشكيل الصورة الفنية لِمَا تمتلكه المفردات القرآنية من عمقٍ في المعنى، فتقوم هذه المفردة أوالتركيب القرآني باستحضار صورة قرآنية [6] ومن ذلك قول أحد الوشّاحين المجهولين في المديح النبوي:

أَنْتَ الغَنِيُّ فَلاَ افْتِقَارُ وَأَنْتَ عِزِّي فَلاَ أُضَامْ
مُسْتَمْسِكٌ مِنْكَ حُسْنُ ظَنِّي بِعُرْوَةٍ مَا لَهَا انْفِصَامْ [1]

---

(1) غازي، المرجع نفسه، مج1، ص434.
(2) سورة الأعراف، الآية 40.
(3) العاني، **أثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي**، ص168.
(4) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص33.
(5) سورة النمل، الآية 88.
(6) العاني، **أثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي**، ص169.

لقد أسهم التركيب القرآني في قوله تعالى : ﴿فَمَنْ يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَيُؤْمِن بِاللَّهِ فَقَدِ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَىَ لاَ انفِصَامَ لَهَا وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ ﴾[2] في تشكيل صورة فنية تمتاز بقوة الدلالة وجمال التعبير الذي قصد إليه الوشّاح في مدح الرسول –صلى الله عليه وسلم-، فقد أوجز وشبّه اعتصامه بالرسول صلى الله عليه وسلم - كمن اعتصم واستمسك بالعقيدة المحكمة الوثيقة التي لا انقطاع لها ولا زوال في وثيقة قوية، المستمسك بها كالمستمسك بحبل متين.

2.3.4 أثر التراث الأدبي في تشكيل الصورة الفنية في الموشّحات:

لقد استلهم الوشّاحون من الشعر العربي كثيراً من الصور الفنية التي أسهمت في تكوين الصورة الفنية في الموشّحات، ومن ذلك قول الكميت:

يَقُولُ لاَ بَقَا خَدِيْنِي قَدْ نَأَى يَا قَوْمْ

هَلْ تَنْفَعُ الرُّقَى وَدُونِي المَنَايَا حَوْمْ [3]

فنلاحظ كيف أثر قول أبي ذؤيب الهذلي:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع [4]

في تشكيل الصورة الفنية في قول الكميت، إذ شبّه المنية بالطائر الذي يحوم حول الإنسان، فإنّ استخدام الكميت هذه الصورة الفنية ذات المدلول المؤثّر، تدعو الحواس إلى رسم صورة للإنسان وصورة أخرى للطيور تحوم حوله توشك أن تقع عليه.

ويقول الكميت:

يَا قَمَراً طَالِعاً عَلَى غُصْنٍ زَاهِيْ

---

(1) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، السابق، مج2، ص670.

(2) سورة البقرة، الآية 256.

(3) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص49.

(4) الهذلي، **ديوان أبي ذؤيب الهذلي**، ص147.

لَوْلاَكَ لَـــمْ أَدْرِ عَـــنْ   حِيَاضِ الرَدَى مَا هِـــيْ [1]

لقد جعل الكميت للموت حياضاً تُرتاد، وهي صورة ترددت في الشعر العربـــي كثيراً ومن ذلك قول المتنبي:(من البسيط)

رِدِيْ حِيَاضَ الرَدَى يَا نَفْ سُ وَاتَّرِكِـــي   حِيَاضَ خَوْفِ الرَدَى لِلشَاءِ وَالـــنعَمِ [2]

ومن الصور الفنية التي اشتهرت في الشعر العربي صورة الخنساء في رثـــاء أخيها صخر، ذاكرة فضائله:(من البسيط)

أَغَرٌّ أَبْلَجٌ تَأَتَّمُ الهُـــدَاةُ بِـــهِ   كَأَنَّهُ عَلَمٌ فِي رَأسِهِ نَارُ [3]

ولقد ساهم مأثور الخنساء هذا بتشكيل الصورة الفنية في أكثر من موشّحة، يقول ابن الخبّاز مشبّهاً شوقه بنار على علم:

إِنّ شَوْقِي نَـــارٌ عَلَـــى عَلَـــمْ
لَمْ أَقِفْ فِيْهِ مَوْقِفَ النَـــدَمِ [4]

ويقول ابن باجة في مدح ابن تيفلويت مشبّها إياه بالهلال الذي يخفق فوقه علم:

كُلَّمَـــا لاَحَ وَهْـــوَ مُلْتَـــثِمُ
كَهِـــلاَلٍ تَحُفُّـــهُ دِيَـــمُ
خَافِقَاً فَـــوْقَ رَأسِـــهِ عَلَـــمُ [5]

ويقول ابن الصيرفي واصفاً خدّ محبوبه موظّفاً الصورة نفسها:

أَحْبِبْ بِخَدٍّ مِـــنَ النُّـــوَّارِ
مُفَضَّضٍ مُذْهَبِ الأَنْـــوَارِ

---

(1) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، السابق، مج1، ص72.
(2) المتنبي، **ديوان أبي الطيب المتنبي**، ج4، ص44.
(3) الخنساء، **ديوان الخنساء**، ص386.
(4) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص123.
(5) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص 409-410.

كَأَنّهُ عَلَــمٌ مِــنْ نَــارِ[1]

فنلاحظ الأثر الذي تركته الصورة الفنية التي نسجتها الخنساء عند الوشّــاحين ، فكــل منهم أعاد نسج هذه الصورة وإن بقي المدلول واحد وهو الشهرة والتميز والوضوح، فأكسبت هذه الصورة التوشيحات السابقة عمقاً في المعنى وجمالاً في التصوير فهذا ابن الخبّاز يوظّ فها في بيان وضوح شوقه وظهوره أما ابن باجة فيوظفها في إظهار شهرة ممدوحه ابن تيفلويت وتميزه، أمّا عند ابن الصيرفي فاستخدم الصورة لبيان تميز محبوبه واشتهاره.

ومن الصور الفنية التي اشتهرت في الشعر العربي صورة اللحظ الراشق بالســهام ، والأمثلة على ذلك كثيرة في الشعر، منها قول ابن الرومي:**(من الكامل)**

وَيْلاَهُ إِنْ نَظَرَتْ وَإِنْ هِيَ أَعْرَضَتْ   وَقْعُ السِّهَامِ وَنَزْعُهُنَّ أَلِيمُ [2]

وبدا تأثير هذه الصورة الفنية واضحاً في الموشّحات، ومن الشواهد على ذلك: قول ابن الخبّاز:

مَنْ لِي بِتَفْتِيــرِ طَرْفِــهْ   ومَاوْتُ مِنْ لَحظَاتِــهْ [3]

ويقول ابن غرلة موظفا الصورة الفنية نفسها:

جَمَالُــه يَفْــتِنْ العَوَاتِــقْ   وَخَمْرُ أَرْيَاقِه عَتِيــقْ

وَطَرْفُه بِالنِبَــالِ رَاشِــقْ   وَقَدُّه كَالقَنَا رَشِــيقْ [4]

ويقول أحمد ابن مالك في وصف محبوبه:

قَــدٌّ ذُو اعْتِــدَالْ   منِــه الغُصْــنُ اللّــدْنُ

مَعْشُوقُ الــدَّلالْ   يَنْــــأَى ثُـــمَّ يَــــدْنُو

بِعَيْنَــــي غَـــزَالْ   فَاحْــذَرْ حِــينَ يَرْنُـــو

لَحْــــظٌ يُرْسِــــلْ   سِهَاماً لَهَا القَلْبُ مَوْقِعُ [5]

---

(1) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص532.

(2) ابن الرومي، **ديوان ابن الرومي**، ج6، ص149.

(3) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص130.

(4) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص557.

(5) غازي، المصدر نفسه، مج2، ص48.

ونجد أيضا عند ابن زمرك في إحدى موشّحاته المدحية والتي استهلّها بمقدمة غزلية، يقول:

كَمْ شَادِنٍ قَادَ لِي الحُتُوفَــا   بِمَرْبَعِ القَلْبِ قَــدْ سَــكَنْ
يَسُلُّ مِنْ لَحْظِــهِ سُــيُوفَا   فَالقَلْبُ بِالرَّوْعِ مَا سَكَنْ [(1)]

وعلى الرغم من أنّ الشعراء السابقين كانوا قد صوّروا اللحظ الراشق بالســهم الطاعن أو السيف القاطع، فإنّهم اختلفوا في طريقة تقديم صورهم.

ومن الصور الفنية التي ترددت كثيرا في الشعر العربي تشبيه العبرات بـــاللؤلؤ والدرّ، والعيون بالنرجس، والخد بالورد، والأسنان بالبَرَد، والشفاه بالعناب، ومن ذلك قول الوأواء الدمشقي:(من البسيط)

وَأَمْطَرَتْ لُؤلُؤاً مِنَ نَرْجِسٍ وَسَقَتْ   وَرْداً وَعَضَّتْ عَلَى العُنَّابِ بِـــالبَرَدِ [(2)]

ومن ذلك أيضا قول أبي نواس:(من السريع)

يَبْكِي فَيَذْرِي الــدُرَّ مِــنَ نَــرْجِسٍ   وَيَلْطُمُ الوَرْدَ بِعُنَّــابِ [(3)]

وقد بدا تأثير هذه الصورة واضحاً في الموشّحات، فقد نقل الوشّاحون هذه الصورة الفنيّة من الشعر إلى الموشّحات، ومن ذلك ما جاء في قول ابن اللبّانة:

كَوَاعِبٌ أَتْرَابْ   تَشَــــابَهَتْ قَــــدَّا
عَضَّتْ عَلَى العُنَّـــابْ   بِالبَرَدِ الأَنْــدَى [(4)]

و من تأثير الصور الفنية المعهودة في الشعر العربي على الموشّــحات تقليــد الوشّاحين للشعراء وسيرهم على نهجهم في بعض التشبيهات فنجدهم يشبّهون المعشوق بالغادة والرشا والغزال والريم والشادن.

فهذا ابن اللبّانة يقول مشبها المحبوبة بالغادة:

وَغَادَةٍ تَشْــكُو   ابْتِعَــــادَ الخَلِيــــلْ

---

(1) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج2، ص500.
(2) الوأواء الدمشقي، **ديوان الوأواء الدمشقي**، ص48.
(3) أبو نواس، **ديوان أبي نواس**، ص 67.
(4) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، السابق، مج1، ص212.

غُدُوَّهَا تَبْكِــي وَيَـــومَ الرَحِيـــلْ
بِضِفَّةِ البَحْــرِ وَظَلّــــتْ تَقُـــولْ
يَـــا قُرَجُــونِي كِكرِشْ بُوْن أَمَارْ أَلِيْرَارْ
لَيْـــــــــتَ وِلِـــيُّشْ دِمَـــارْ[1]

ويقول المنيشي متغزّلاً بغلامٍ مُشَبِّهاً إياه بالرّشَا:

رَشَـــاً صِيغَ مِنْ نُـــــورِ
كَكَعْبَــــــةِ كَافُـــــورِ
لَــــه طَــــرْفُ يَعْقُــورِ
فَــيَا قـــَائِدَ الحُـــــوْرِ
جِـــــرْ يَـــــالِي رُضَابُك مِنْ مَاءِ الزَرَاجِيْنِ أَحْلَى لِي[2]

ويقول أبو حيان مشبّهاً النساء بالغزلان:

يَـــا رُبَّ ذِي بُهْتَـــانْ يَعْذِلُ فِـــي الـــراحِ
وَفِي هَـــوَى الغُـــزْلانْ دَافَعْتُ بِـــالرَاحِ [3]

ونجد التشبيه نفسه عند ابن بقي متغزّلاً بالساقي:

قَالُوا وَلَمْ يَقُولُــوا صَــوَابَا
أَفْنَيْتَ فِي المُجُونِ الشَــبَابَا
فَقُلْــتُ لَــوْ نَوَيْــتُ مَتَابَـــا
وَالكَأسُ فِي يَمِينِ غَزَالِـــي
وَالصَوتُ فِي المَثَالِثِ عَالِي لَبَدَا لِي[4]

---

(1) غازي، المصدر نفسه، مج1، ص231، والخرجة أعجمية معناها : يا قلبي أيها العاشق الطيب ما تبغي، أن تبكي ليتك تبكي بعيون البحر، انظر نفسه، هامش المحقق رقم 7، ص231.

(2) غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، مج1، ص344.

(3) أبو حيان الأندلسي، **ديوان أبي حيان الأندلسي**، ص493.

(4) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، السابق، مج1، ص463-464.

ويقول ابن خاتمة متغزّلاً بغلام رومي:

فُتِنْـــتُ فِـــي غَـــزَالِ صَعْبِ الرِّضَى حَرِيصْ
ظَلْتُ عَلَـــى احْتِيَــالِي فِــــي كَفِّــــهِ قَنِــــيصْ
ذُو مَنْظَـــــرٍ وَسِـــــيمْ مِنْ فَـوْقِ خُـوْطِ بَــانْ
يَخْتَـــالُ فِـــي غَلائِـــلْ مَــــالِي بِهَـــا يَـــدَانْ
يَـــا مَـــنْ لِمُسْـــتَهَامِ مِنْ جَـوْرِ ذَا الغُـلاَمْ[1]

ويتابع تغزله في الموشّحة نفسها حتى يصل لقوله:

عُلِّقْتُـــهُ غَـــزَالاً لِلـــرُّومِ مُنْتَهَـــاهْ
زَنَّـــارُهُ اسْـــتَمَالا حِلْمِي إِلَى صِـبَاهْ
إِنْ قَالَ لِي مَقَـــالا لَمْ أَدْرِ مَا عَنَـــاهْ [2]

ويناجي ابن غرلة حادي العيس الذي ارتحل وحمل معه محبوبته ناعتاً إياها بالريم:

يَا حَادِيَ العِيسِ مَعْكَ أَحْوَى رِقِـــي بِإِحْسَـــانِه حَـــوَى
رِيْمٌ لَهُ القَلْبُ صَارَ يَهْـوَى نَجْمِي بِهِ فِي الهَوَى هَـوَى [3]

وهذا ابن زمرك يقول أيضاً متغزّلاً بفتاةٍ مُشبِّهاً إياها بالشادن:

كَمْ شَادِنٍ قَادَلِي الحُتُوفَـا بِمَرْبَعِ القَلْـبِ قَـدْ سَـكَنْ
يَسُلُّ مِنْ لَحْظِـهِ سُـيُوفا فَالْقَلبُ بِالرَوْعِ مَا سَـكَنْ [4]

ومن الصور الفنية للشعرية التي بدأ تأثر الموشّحات بـ ها بـارزاً صـورة الممـدوح وتشبيهه بالغيث والسحاب وهي تقليد جرى عليه الشعراء ومن ذلك قـول الخنسـاء :(مـن الطويل)

وكُنْتَ إِذَا كَفٌّ أَتَتْكَ عَدِيْمَـةً تُرَجِّي نَوَالاً مِنْ سَحَابِكَ بُلَّتِ [5]

---

(1) ابن خاتمة الأنصاري، **ديوان ابن خاتمة الأنصاري**، ص182.
(2) ابن خاتمة الأنصاري،المصدر نفسه، ص183.
(3) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص556.
(4) غازي، المصدر نفسه، مج2، ص500.
(5) الخنساء، **ديوان الخنساء**، ص386.

وَنجد هذه الصورة شائعةً في كثيرٍ من الموشّحات، منها قول أبي بكر بن الأبيض: في ممدوح له يدعى أبا الحسين:

كَيْــفَ لاَ يُهَــابْ شَادِنٌ هُــوَ اللَّ يْــثُ
كَفُّـــه السَــحَابُ وَنَوَالُــه الغَيْــثُ [1]

ويقول أبو الحسن علي بن المريني[2] في ممدوح له:

يَا دَهْــرُ عَنِّــي فَقَــدْ ظَفِرْتُ بِــالمَرْغُوبْ
مِـــنْ مَاجِــدٍ يُعْتَمَـــدْ عَلَيْه عِنْدَ الخُطُوبْ
مَا حَاتِمٌ فِــي الصَّــفَدْ إِلاّ أَبُـــو يَعْقُـــوبْ
قَدْ صَحّ مَا عَنْه قِيــلْ هَــذَا هُــو الثَــانِي
كَفَّـــاهُ عِنْــدَ السَــمَاحْ وَالغَيْــثُ سِــيَّانِ[3]

ومن الصور الفنية التي شاعت الشعراء في الشــعر العربــي تصــوير الليــل بالحيران لطول ساعاته وبطئ حركته، ومن ذلك قول النابغة الذبياني:(من الطويل)

كِلِيْنِي لَهُم يَا أُمَيْمَة نَاصِــبِ وَلَيْلٍ أُقَاسِيهِ بَطِيءِ الكَوَاكِبِ [4]

فنلاحظ هذه الصورة نفسها في موشّحة لابن الصيرفي يقول فيها:

قَدَ جَنَحَتْ خَيْلِــي إِلَـــى أَبِـــي بَكْــرِ
فَــلاَ إِلَــى النَّيْــلِ وَلا إِلَـــى الصَــبْرِ
أَمَــا تَــرَى لَيْلِــي يْوَانَ لاَ يَسْــرِي [5]

(1) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص395.

(2) هو أبو الحسنعلي بن المريني شاعر وشّاح مبرّ ز،كثير التجولاكان في مدة ا لمنصور يعقوب بن يوســف بــن عبــد المؤمن الموحدي، انظر: ابن سعيد، **المغرب في حلى المغرب**، ج2، ص213، المقري، **نفح الطيب**، ج2، ص14.

(3) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، السابق، مج2، ص165.

(4) النابغة الذبياني، **ديوان النابغة الذبياني**، ص9.

(5) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، السابق، مج1، ص545.

ومن التأثيرات الفنية للموروث الشعري في الموشّحات اثر صورة الأطلال وصورة الرحلة على الموشّحات، إذ تركت صورة الأطلال في الشعر أثراً واضحاً على صورة الأطلال في الموشّحات ومثلها أيضا صورة الرحلة ، ومثّلنا على ذلك في حديثنا حول توظيف بعض الظواهر المشهورة في الشعر العربي القديم.

4.4 أثر التراث في أوزان الموشّحات وقافيتها وبنائها الموسيقي:

تُعدّ الموشّحات في أوزانها ثورةً عروضية على الشعر العربي، وإلى ذلك يشير عبد العزيز الأهواني بقوله: التجديد في الأوزان والقوافي في الموشّحات هو أوضح ما يفرق بين القصيدة والموشّحة[1].

ويرى مصطفى عوض الكريم أنّ الموشّحات : ((هي المحاولة العظمى التي لم تُسبق ولم تُلحق في الخروج على الأوزان التقليدية))[2].

ويرى حسني عبد الجليل يوسف أن الموشّحات أعطت الشعراء فرصةً في التجديد والتنويع، وكشفت عن إمكانيات هائلة في التطوير للإطار الموسيقي للشعر العربي[3].

وبؤرة تميز موسيقى الموشّحات ووزنها وقافيتها عن القصيدة تتمحور كما حددها صلاح فضل في : ((الاعتماد على التفعيلة بوصفها وحدة الوزن بدلاً من البحر، ومزج البحور في الموشّحة الواحدة، وابتكار الإيقاع على اللحن المصاحِب على الوزن العروضي فحسب))[4]. ويرى صلاح فضل أن هذه السمات ليست رُخَصاً من حق الوشّاح أن يفيد منها، بل هي معالم مائزة للموشّحة، لو عدل عنها لقاد الموشّحة إلى جنس الشعر المقصّد[5].

---

(1) الأهواني، **حركات التجديد في الأدب العربي**، ص85.

(2) الكريم، **فن التوشيح**، ص66.

(3) يوسف، حسني عبد الجليل، **موسيقى الشعر العربي**، (د . ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م، ج2، ص63.

(4) فضل، **طراز التوشيح بين الانحراف والتناص**، ص71.

(5) فضل، المرجع نفسه، 71-72.

ولا شك أن هذا التفنن الموسيقي في الموشّحات أكسبها قيمةً ذوقيةً، فهذا ابن بسام يرى أنّ أوزان الموشّحات بأنها : ((تُشَقُّ على سماعها مصونات الجيوب بل القلوب))[1].ولقد اكتسبت الموشّحات بهذا التجديد العروضي خصوصيةً مميّزة يشير إليها ابن سناء الملك بقوله: ((الموشّح كلام منظوم على وزن مخصوص))[2].

ولقد اختلف مؤرخو الموشحات ودارسوها في ضبط أوزان الموشّحات،وتباينت نتائجهم، وكان ابن بسام أول من أشار إلى أوزان الموشّحات، فقال : ((وأَوّل من صنع أوزان هذه الموشّحات بأفقنا –فيما بلغني- محمد بن محمود القبري الضرير، وكان يصنعها على أشطار الأشعار، غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة.... وأوزان هذه الموشّحات خارجة عن غرض هذا الديوان إذ أكثرها على غير أعاريض أشعار العرب))[3].

ويرى سيد غازي أن قول ابن بسام هذا حمل بعض الدارسين على الظن بأن الموشّحات نشأت من الأغاني الإسبانية، وأن هذه الأغاني كانت منظومة بلغتها الرومية على غير العروض العربي، فتحكمت لذلك بأوزانها الأعجمية في بناء الموشّح، وينفي غازي هذا الظن، ويؤكّد أن الموشّحات تفرّعت من العروض العربي وأن الوشّاحين أدخلوا على موشّحاتهم تهجيناً محلياً، فختموها تظرفاً بخرجةٍ عاميةٍ أو رومانثية، ونظموا هذه الخرجة على وزنٍ عربي أو على وزن مُوَلّد من العروض العربي تماماً كما فعل بعض الشعراء العباسيين بإدخال ألفاظٍ فارسية في أشعارهم وتطويعها للأوزان المستعملة والمهملة في العروض العربي[4].

أما ابن سناء الملك فيرى أن الموشّحات من جهة الوزن تنقسم قسمين : ((الأول ما جاء على أوزان أشعار العرب، والثاني ما لا وزن له فيها ولا إلمام له بها، والذي

---

(1) ابن بسام، **الذخيرة**، ق1، مج1، ص469.

(2) ابن سناء الملك، **دار الطراز**، ص32.

(3) ابن بسام، **الذخيرة**، ق1، مج1، ص469-470.

(4) غازي، **في أصول التوشيح**، ص39-40.

على أوزان الأشعار ينقسم قسمين أحدهما ما لا يتخلّل أقفاله وأبياته كلمة تخرج به تلك الفقرة التي جاءت فيها تلك الكلمة عن الوزن الشعري.... والقسم الآخر ما تخلّلت أقفاله وأبياته كلمة أو حركة ملتزمة كسرة كانت أو ضمة أو فتحة فتخرجه عن أن يكون شعراً صرفاً وقريضاً محضاً... والقسم الثاني من الموشّحات هو ما لا مدخل لشيء فيه في شيء من أوزان العرب، وهذا القسم منها هو الكثير، والجمّ الغفير والعدد الذي لا ينحصر والشارد الذي لا ينضبط، وكنت أردت أن أقيم لها عروضاً يكون دفتراً لحسابها، وميزاناً لأوتادها وأسبابها فعزّ ذلك وأعوز))[1].

ويدلي إحسان عباس برأيه في أوزان الموشّحات، فيرى أنّ كلام كلٍّ من ابن بسام وابن سناء الملك قد أوحى إلى بعض الدارسين بخطأ أكبر –حسب رأيه- وهو قولهم بان بعض هذه الموشّحات على غير أعاريض أشعار العرب، ويرى أيضاً أنّ قول ابن بسام على غير أعاريض أشعار العرب معناه أنّها على غير الأعاريض المألوفة وكانت على الأعاريض المهملة، أما قول ابن سناء الملك: ((والموشّحات تنقسم قسمين الأول ما جاء على أوزان أشعار العرب والثاني ما لا وزن له فيها ولا إلمام له بها)) فالمقصود أنها ليست جارية على الأوزان التي تنظم فيها صنوف الشعر، فبذلك يشير إحسان عباس إلى أنه لا يمكن القول بأن تلك الموشّحات ليست جارية على التفعيلات العربية، فالإيقاع في تلك الموشّحات عربي خالص، ولكن لا نستطيع القول عن كثير من تلك الموشّحات أن هذه تنتسب إلى بحر المديد أو تلك إلى الكامل أو إلى البسيط، ويعلّل ذلك بأن : ((هذه الأوزان المجزّأة المستخرجة لم تجدْ (خَليلاً) آخر ليمنحها أسماءها فظلّت تُستَعمل دون أسماء))[2].

ويصنّف مصطفى عوض الكريم الموشّحات من حيث الوزن في خمسة أقسام وهي: ((القسم الأول ما كان على وزنٍ شعري تقليدي، والثاني ما أخرجته عن الوزن الخليلي حركة أو كلمة، والثالث ما اشترك فيه أكثر من وزن واحد، والرابع ما له وزن

(1) ابن سناء الملك، **دار الطراز**، ص44-47.

(2) عباس، **تاريخ الأدب الأندلسي**، عصر الطوائف والمرابطين، ص226-227.

من غير الأوزان الخليلية يدركه السمع عند قراءته، والخامس ما ليس له وزن يدركـه السمع عند قراءته ولا يوزن إلا بالتلحين، وذلك بمد حرف وقصر آخر وإدغام حرف في حرف وغير ذلك من فنون التلحين))[1].

أما مقداد رحيم فيرى أن محاولة حصر أوزان الموشّحات الأندلسية جميعاً أمرٌ يُعدُّ ضرباً من العبث واللاجدوى لأن ذلك موكول بالوقوف علـى النتـاج التوشـيحي الأندلسي كله، وعلى الرغم من ذلك فقد بدا له أن يقسم أوزان الموشّحات الأندلسية على أربعة أقسام: ((أولها ما جاء على أوزان الشعر العربي صافياً، والثاني ما جاء بعضه على هذه الأوزان والبعض الآخر من الأوزان الجديدة المبتدعة في الأقفـال والأدوار معـاً، والقسم الثالث ما جاءت أدواره من أوزان الشعر العربي المألوفة، وأقفاله منها ومن غ يرهـا، أما القسم الرابع فهو ما جاء كله على أوزان غير مألوفة في الشـعر العربـي ولـه عـدة أنواع))[2].

ومن المحاولات في هذا المجال أيضاً محاولة المستشرق الألماني (هارتمـان) فقـد حاول إرجاع أوزان الموشّحات إلى مئةٍ وستةٍ وأربعين وزناً مشتقةً من بحور الشعر العربي الستة عشر[3]، ويرى جودت الركابي أنّ محاولة (هارتمان) تتسم بالتصنّع والتكلّف فهناك من الموشّحات ما تشذُّ على الأوزان التي ذكرها ولا تخضع لها[4].

فهذه بعض الآراء في أوزان الموشّحات وعروضها، ولو أردنا تتبع تفاصـيل هـذه الآراء لطال بنا الحديث في أوزان الموشّحات وتف صيل هذه الأوزان وعرض الأمثلة عليهـا خارج عن موضوع هذه الدراسة، فإنما عرضنا لبعض الآراء للتأكيد على أنّ الموشّح ثـورةٌ تجديدية في الشعر العربي وكان الوزن هو أبرز مظاهر التجديد في الموشّح، لنؤكـد بـذلك مساهمة التراث الثقافي وأثره في أوزان الموشّحات وقوافيها، وهذ ا ما يعنينا في الحديث عن أوزان الموشّحات.

---

(1) الكريم، **فن التوشيح**، ص69.

(2) رحيم، **عروض الموشحات الأندلسية**، ص50.

(3) انظر: الركابي، **في الأدب الأندلسي**، ص302.

(4) الركابي، المرجع نفسه، ص302.

ويؤكد الباحث على الدور الكبير الذي أداه التراث الثقافي سواء أكان دينياً قرآنيـــاً أو أدبياً في تشكيل أوزان الموشّحات وقافيتها وسنعزّز هذا الرأي ونؤكّده بالأمثلة في ما ســيأتي من حديث.

1.4.4 أثر الفاصلة القرآنية في قافية الموشّحات وبنائها الموسيقي:

إنّ الفاصلة القرآنية هي : ((كلمة آخر الآية كقافية الشعر وسجعة النثـر، والتفصـيلُ توافق أواخر الآي في حروف الروي، أو في الوزن مما يقتضيه المعنــى، وتســتريح إليــه النفوس))[1].

ولقد تحدثنا في ما تقدّم عن توظيف المفردات والتراكيــب والآيــا ت القرآنيــة فــي الموشّحات، وكان لفواصل تلك الآيات أثرٌ كبير في قافية تلك الموشّحات وبنائها الموســيقي، وكان لهذا التأثير أثرٌ على بعض الدارسين إذ يرى محمد الحسناوي أن سورة المرسلات هي التي أوحت إلى الوشّاحين باختراع هذا الفن، مُستنداً إلى مجيء آيات هــذه الســورة علــى مجموعات، كل مجموعة في قافية واحدة، ثم يَعقُب كلَّ مجموعة من تلك المجاميع الآية : Fوَيْلٌ يَوْمَئِذٍ لِّلْمُكَذِّبِينَE وقد اعتبر الحسناوي تلك المجاميع أدواراً وأما الآية الكريمة المتكررة Fوَيْلٌ يَوْمَئِذٍ لِّلْمُكَذِّبِينَEفقد اعتبرها بمثابة الخرجة، ف يعرض الحسناوي نص الآية ويقــارب بــين بنائهــا المعماري وبناء الموشّحات، فيقول : إنّ الموشّحات تشبّهت بالشكل المعماري لهــذه الســورة ((عن وعي أو غير وعي))[2].

وينبري مقداد رحيم للردّ على هذا الرأي، فيرى أنــه لا يمكــن الأخــذ بــه لعــد ة أسباب((أنّه لا يمكن أن يكون القرآن ا لكريم العربي المبين مصدر الإيحاء في نشأة فن شعري أساسه خرجة تتألف من كلام أعجمي أو عامي يشترط فيه إرادة معــاني الســخف والفســق والمجون))[3].

---

(1) الحسناوي، **الفاصلة في القرآن**، ص29.

(2) انظر:الحسناوي، المرجع نفسه، ص 343-347.

(3) رحيم، **الموشحات في بلاد الشام**، ص95.

ولقد لاحظ الباحث أثر الفاصلة القرآنية في بعض الموشّحات التي وظّفت التراث القرآني، ومن الأمثلة على ذلك قول ابن رافع رأسه:

أَيَـــا لِقَتِيـــلِ الحُـــبِّ مَقْتُـــولا
أَظُنُّـــكَ سَـــيْفَ اللهِ مَسْـــلُولا
لِيَقْضِي أَمْراً كَـــانَ مَفْعُـــولا [1]

فنلاحظ أن أثر الفاصلة في قوله تعالى: ﴿لِّيَقْضِيَ اللَّهُ أَمْراً كَانَ مَفْعُولاً﴾[2] على قافية أسماط الدور واضحة، ومن تقاليد بناء الموشّح اتفاق أسماط الدور الواحد في القافية واختلافها عنها في باقي الأدوار[3].

وتأثير الفاصلة القرآنية في قوله تعالى ﴿فَإِذَا نَزَلَ بِسَاحَتِهِمْ فَسَاء صَبَاحُ الْمُنذَرِينَ﴾[4]: على قوافي الدور الواحد كان واضحاً، حيث التزمت جميع أسماطه بقافية النون، في قول عبادة بن القزّاز:

أَفْـــلاكُ مُلْـــكٍ تُنِيـــرْ	سَـــعَادَةً لِلمُسْـــلِمينْ
تَسْرِي الـــدُّجَى وَتَســـيرْ	بِالفَتْحِ وَالنَصْـــرِ المُبِـــينْ
يَسُـــوءُ بَعْـــدَ النَـــذِيرْ	منهَا صَـــبَاحُ المُنْـــذَرِينْ
تُحْـــدَى بِمَـــدْحِ الأَمِيـــرْ	إِلَـــى بِـــلادِ المُشْـــرِكينْ
أَنَّـــى نَجَـــى فَتَطِيـــرْ	بِمِثْلِ أَشْفَارِ الجُفُـــونْ [5]

ولعلّه من المفيد الإشارة إلى أن بعض الباحثين [6] قام في تقصي أكثر الحروف ملائمةً وترددًا في الفاصلة القرآنية فوجدوا أن النون هو الحرف الأكثر إذ بلغ ثلاثة

---

(1) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص28.
(2) سورة الأنفال، الآية42، 44.
(3) انظر: ابن سناء الملك، **دار الطراز**، ص33، الكريم، **فن التوشيح**، ص25.
(4) سورة الصافات، الآية 177.
(5) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، السابق، مج1، ص175.
(6) انظر: الحسناوي، **الفاصلة في القرآن**، ص351.

آلافٍ ومئةٍ واثنتين وخمسين فاصلة ثم حرف الميم ثم حروف المدّ[1]،وعلّلوا ذلك بأنّ : ((هذه الحروف تحمل لحناً لا يتوافر في الحروف الأخرى))[2].

ويرى محمد شهاب العاني أن الشعراء الأندلسيين تحسسوا هذه الجمالية في تلك الحروف، فتكثر قافية النون في قصائدهم الشعرية [3]، ويرى الباحث أيضاً أن ما توصل إليه محمد شهاب العاني من شد يوع قافية النون في القصائد الشعرية ينسحب أيضاً على بعض الموشّحات، فيوظّف الوشّاح إحدى آيات القرآن الكريم التي خُتِمت فاصلتها بحرف النون، ويُشْتَرَط هنا التزام القوافي في الموشّحة بتلك الفاصلة القرآنية، حسب ورود تلك الآية، فإذا وَرَدَتْ في القِفل مثلاً يستلـ زم التزام جميع الأقفال في قافيتها بتلك الفاصلة، وإن وردت في أسماط الدور فإنّ ذلك يستلزم أيضا أن تلتزم كافة أسماط الدور الواحد بتلك القافية، ولاحظنا ذلك في القول الآنف الذكر لعبادة بن القـزّاز فقد التزمت قوافي الدور عندّه بحرف النون مطابقةً للمفردة القرآنية FالْمُنذَرِينَE والتي خُتِمتْ الفاصلة فيها بحرف النون.

ولنطالع أيضاً تأثير الفاصلة القرآنية التي خُتِمَتْ بحرف النون على قوافي الأقفال في موشّح لابن سهل:

بِأَبِي مَـنْ هَـدَّ جِسْـمِي القُـوَى	طَرْفُـهُ الأَحْـوَرْ
وَسَقَانِي مَـا سَـقَى يَـوْمَ النَّـوَى	يْحَ مَـنْ غَـرَّرْ
كُلَّمَا رُمْـتُ سُـلُوًّا فِـي الهَـوَى	تَـاهَ وَاسْـتَكْبَرْ
يَـا لَـهُ مِـنْ شَـادِنٍ صَـيَّرَنِي	رَهْـنَ أَشْـجَانِ
لَمْ يَدَعْ فِي الحُـوْرِ مِنْـهُ عِوَضـاً	عِنْـدَ رَضْـوَانِ
مَرَّ بِي فِي رَبْـرَبِ مِـنْ حِزْبِـه	يَقْطِـفُ الزَهَـرا
وَهْـوَ يَتْلُـو آيَـةً مِـنْ حِزْبِـه	يَبْتَغِـي الأَجْـرَا

(1) العاني، **أثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي**، ص76.

(2) شيخ أمين، بكري، **التعبير الفني في القرآن**، (د . ط)، دار الشروق، بيروت، 1979م، ص203.

(3) العاني، **أثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي**، السابق، ص76.

بَعْـــدَمَا فَكَّرَنِـــي مِـــنْ قُرْبِـــه	آيَـــةً أُخْـــرَى
وَالَّـــذِي لَـــوْ شَـــاءَ مَـــا فَكَّرَنِـــي	بَعْـــدَ نِسْـــيَانِ
قَلَّبَ القَلْبَ عَلَـــى جَمْـــرِ الغَضَـــا	وَهْوَ فِـــي شَـــانِ
حَفِـــظَ اللُـــه حَبِيَبـــاً نَزَحَـــا	خِيْفَـــةَ الهَجْـــرِ
جَـــاءَتْ البُشْـــرَى بِـــهِ وَانْشَـــرَحَا	عِنْدَهَا صَـــدْرِي
وَأَطَـــارَ القَلْـــبَ مِنِّـــي فَرَحَـــا	ثُـــمَّ لَـــمْ أَدْرِ
هَلْ مِـــنَ الإِنْـــسِ الَّـــذِي بَشَّـــرَنِي	أَمْ مِـــنَ الجَـــانِ
أَمْ حَبِيبِ القَلْـــبِ جَـــاءَ بِالرِّضَـــى	وَهْوَ سُـــلْطَانِي [1]

ولننظر أيضاً إلى موشّحة الكميت التي كان قد وظف في القفل الأخير منها (الخرجة) الآية الكريمة: ﴿لَهُمْ أَجْرٌ غَيْرُ مَمْنُونٍ﴾[2]، فقد ألزمته الفاصلة في الآية الكريمـة أن يختـم أقفـال الموشّحة بقافية النون، فيقول:

رَشْـــقُ السِّـــهَامْ	مِنَ الأَعْـــيُنِ العِـــينِ
يُـــدْنِي الحِمَـــامْ	إِلَى قَلْـــبِ مَحْـــزُونِ
ظَبْـــيٌ أَغَـــرْ	رَعَى قَلْبَ مَنْ يَهْوَاهْ
يَحْكِـــي القَمَـــرْ	بِمَا لاَحَ مِـــنْ مَـــرْآهْ
جَـــيْشُ الحَـــوَرْ	غَزَتْنِـــي بِـــهِ عَيْنَـــاهْ
يَـــا لِلسِّـــهَامْ	بَـــيْنَ الشَـــدِّ وَاللِّـــينِ
فِيْهَـــا يُسَـــامْ	رَدَى حَرْبِ صِـــفِّيْنِ
عَيْنِي تَصُـــوبْ	دَمْعاً دُوْنَ مَا عَـــيْنِ
قَلْبِـــي يَـــذُوبْ	مِنَ الهَجْـــرِ وَالبَـــيْنِ
وَلِـــي حَبِيـــبْ	يُقْـــرِبُ لِـــي حَيْنِـــي

(1) ابن سهل الإسرائيلي، **ديوان ابن سهل**، ص513.

(2) سورة فصلت، الآية 8، سورة الانشقاق، الآية 25، سورة التين، الآية 6.

مَــــوْلَى الرئَـــامْ   عيْنَـــــاهُ تُسَـــــاقِيْنِي

كَـــأسَ الغَـــرَامْ   فَيقْبِي عَلَى الحِــيْنِ

عَبْــــدُ الإلـــــهْ   قَدْ جَلَّ عَــنْ الـــذِكْرِ

أَرْبَـــــتْ يَـــدَاهْ   لِلمَجْـــــدِ ولَلفَخْـــــرِ

قُطْـــبُ الكِــرَامْ   غَيَّـــاثُ المَسَـــاكِينِ

بَـــدْرُ التَمَـــامْ   مُنيـــــرُ الـــــدَيَاجِينِ

مَنْسِــــــبَتُهْ   مِنَ الحُسْــنِ طَــرَّازُ

وَبُهْجَتُــــــهْ   لَـــهُ الوَعْــدُ إنْجَـــازُ

يَـــا بُغْيَتُـــهْ   جَلالُـــك إعْجَـــازُ

أَنْـــتَ الهُمَـــامْ   وَزِيـــرُ السَـــلاطِينِ

لَـــكَ الـــدَوَامْ   فِــي عِــزٍّ وَتَمْكِــينِ

لَمَّـــــا أَلاحْ   كَالبَـــدْرِ إذَا لاحَـــا

وَكَـــأسُ رَاحْ   قَدْ مَدَّ لَهَـــا الرَاحَـــا

قُلْـــتُ تُبَـــاحْ   وَغَنَّيْـــتُ إِفْصَـــاحَا

رَدُّ السَـــلامْ   عَلَى البُعْــدِ يَكْفِيْنِــي

فَفِـــي السَـــلامْ   أَجْرٌ غَيْرُ مَمْنُـــونِ [1]

ويبدو في بعض الموشّحات التأثربفواصل بعض السور أكثر وضوحاً، حتى أن المتلقي لهذه الموشّحات يجد تأثير موسيقى تلك الفواصل القرآنية ماثلاً فـــي الموشّـــ حة كلها، ولَنَا على ذلك مثال موشّحة لأبي الحسن الششتري، حيث بدا تأثر الششتري فـــي هذه الموشّحة واضحاً جلياً بفواصل سورة الغاشـــية، وســـنعرض الســـورة الكريمـــة والموشّحة ونترك الحكم للمتلقي للمقاربة بين فواصل السورة الكريمة وقوافي أقفـــال

(1) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص68-70.

الموشّحة، ويحكم بعد ذلك على الأثر الكبير الذي تركته فواصل هذه السورة على موشّحة الششتري:

يقول تعالى: ﴿هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ الْغَاشِيَةِ {1} وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ خَاشِعَةٌ {2} عَامِلَةٌ نَّاصِبَةٌ {3} تَصْلَى نَاراً حَامِيَةً {4} تُسْقَى مِنْ عَيْنٍ آنِيَةٍ {5} لَّيْسَ لَهُمْ طَعَامٌ إِلَّا مِن ضَرِيعٍ {6} لَا يُسْمِنُ وَلَا يُغْنِي مِن جُوعٍ {7} وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاعِمَةٌ {8} لِسَعْيِهَا رَاضِيَةٌ {9} فِي جَنَّةٍ عَالِيَةٍ {10} لَّا تَسْمَعُ فِيهَا لَاغِيَةً {11} فِيهَا عَيْنٌ جَارِيَةٌ﴾[1].

أما موشّحة الششتري:

شَرِبْنَا مُدَامَةً بِلاَ آنِيَهْ	فَـلاَ تَحْسُـبوا عَيْنَهَـا آنِيَـهْ

فَيَا حَبَذَا سُكْرُنَا حِيْنَ نَـمْ
بِسرِّ النُدَامَى وَمَا كَانَ ثَـمْ
سَمِعْنَا بِهَا نَغمَاتِ القِـدَمْ

تُجَدّدُ مِنْ خَمْرَةٍ بَالِيَهْ	فَلَـمْ يَلْتَفِـتْ غَيْرَهَـا بَالِيَـهْ

بِهَا الجِنُّ وَالإِنْسُ قَدْ عَرْبَدُوا
وَسَاقِيهِمُ حَاضِرٌ يَشْهَـدُ
وَلِلدَّنِ أَمْلاَكُهَا سُجَّـدُ

فَأَصْبَحَ شَانُهُم شَـانِيَهْ	يَقُـولُ هَجَـرْتُ فَمَـا شَـانِيَهْ

وَإِدْرِيْسُ نَادَمَهَا فِي العُـلاَ
بِهَا نَاحَ نُوحٌ وَنَادَى إِلَـى
حِمَى دَيْرِهَا نَجْلَهُ المُبْتَلَـى

فَقَالَ لَهُ ارْكَبْ الجَارِيَهْ	لِتَشْرَبَ مِنْ عَيْنِهَا الجَارِيَـهْ [2]

---

(1) سورة الغاشية، الآية 1-12.

(2) الششتري، **ديوان أبي الحسن الششتري**، ص335-336.

وتستمر الموشّحة على النهج نفسه حتى نهايتها، فَتُخْتَم أقفالُها بالقافية نفسها متأثرةً بفواصل سورة الغاشية[1].

2.4.4 أثر التراث الشعري في أوازن الموشّحات وبنائها العروضي:

على الرغم من أن الموشّح كان ثورةً على القصيدة العربية ومنهجاً تجديدياً في العروض العربي فإنّه بقي للشعر والقصيدة التقليدية تأثيرٌ واضحٌ في البناء العروضي للموشّحات الأندلسية، فمن أوزان الموشّحات ما جاء على أوزان أشعار العرب كما حدّده ابن سناء الملك[2].

ويرى إحسان في ذلك أنّ الموشّح لم يتخلّص من أثر الشعر، فوجود الموشّح الشعري دليلٌ على وجود بعض الأثر للشعر على الموشّحات [3] يقول: ((وكان التأثير بين الشعر والموشّح متبادلاً، فالموشّح الشعري هو النقطة المتوسطة بين الموشّحة الغنائية والقصيدة))[4].

أما عبد العزيز الأهواني فيعلل ذلك بقوله : ((إنّ الوشّاحين كانوا متمكنين من الشعر العربي القديم، وكانوا يشاركون في نظم القصائد العربية، وكانوا يستخدمون التوشيح في نفس الأغراض التي استُخدِمَتْ فيها القصائد، وكانوا يستوحون التراث الشعري العربي فيما يتصل بالمعاني من وصف وتشبيه واستعارة، وكانوا يتقدمون بموشّحاتهم إلى الأمراء وكبار رجال الدولة فيخاطبونهم بلغة القصيدة العربية))[5].

ولكن هذا النوع من الموشّحات كان مرذولاً بين الوشّاحين ولا يأتي به إلا الضعفاء منهم، فيقول ابن سناء الملك : ((وما كان من الموشّحات على هذا النسج فهو

---

(1) للاطلاع على المزيد من الأمثلة، انظر: غازي، **ديوان الموشّحات الاندلسية**،مج2، ص534، 543، 545، 547.

(2) ابن سناء الملك، **دار الطراز**، ص44.

(3) عباس، **تاريخ الأدب الأندلسي**، عصر الطوائف المرابطين، ص245.

(4) عباس، المرجع نفسه، ص246.

(5) الأهواني، **حركات التجديد في الأدب العربي**، ص91.

المرذول المخذول وهو بالمخمّسات أشبه منه بالموشّحات، ولا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء))[1].

ولعلّ الوشّاحين حرصوا على فكرة التجديد، وأصرّوا على المُضِي بها بحثاً عن التميز، لذلك عدُّوا الموشّح الشعري مرذولاً؛ لأن ناظِمه لم يأتِ بشيءٍ جديد، وإنّما تمثّل بالشعر فَنَظَمَ قصيدةً لا موشّحةً، وممّا يدل على أن الوشّاحين قد أخذوا على عاتقهم فكرة التجديد هذه أنّهم كانوا يأتون بالموشّحة على وزن العروض العربي ثم يأتون بكلمةٍ أو حركةٍ تَخْرجُ بالموشّحةِ عن ذلك الوزن، يقول ابن سنا ء الملك في ذلك : ((والقسم الأخير ما تخلّلتْ أقفاله وأبياته كلمة أو حركة ملتزمة كسرة كانت أو ضمة أو فتحة تخرجه عن أن يكون شعراً صرفاً وقريضاً محضاً))[2].

ومثال الموشّح الشعري قول أحد الوشّاحين المجهولين، وهو من المديد:

يا شقيق الروح من جسدي   أهوى بي منك أم لمم

ضعت بين العذر والعذل

وأنا وحدي على خبل

ما أرى قلبي بمحتمل

ما يريد البين من خلدي   وهو لا خصم ولا حكم [3]

ومنه أيضا موشّح ابن زهير وهو من الرمل:

أيها الساقي إليك المشتكى   قد دعوناك وإن لم تسمع [4]

---

(1) ابن سناء الملك، **دارالطراز**، ص44.

(2) ابن سناء الملك، **دار الطراز**، ص46.

(3) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج2، ص599.

(4) غازي، المصدر نفسه مج2، ص76.

ومن المُلاحظ أنّ الموشحات التي التزمت بالبحور الشعرية التقليدية تُقسم في شكلها الفني وتوزيعها الإيقاعي إلى نوعين، نوع التزم به الوشّاحون بنظام الشطرين وحده في الموشّح على طريقة القصيدة العربية، ولكنهم حتى في هذا النوع حافظوا على طريقة الاقفال والأبيات،[1] ومن هذا القبيل موشّحة ابن سهل التي بدأها بقفل مؤلّف من أربعة أشطر على بحر الرمل:

هَلْ دَرَى ظَبْيُ الحِمَى أنْ قَدْ حَمَى   قَلْبَ صَبٍّ حَلَّهُ عَنْ مَكْنَسِ

فَهْوَ فِي حَرٍّ وَخَفَقْ مِثْلَمَا   لَعِبَتْ رِيْحُ الصَّبا بِالْقَبَسِ[2]

وختمها بهذا القفل الأخير:

قُلْتُ لَمَّا أنْ تَبَدَّى مُعْلَمَا   وَهْوَ مِنْ أَلْحَاظِه فِي حَرَسِ

أَيُّهَا الآخِذُ قَلْبِي مَغْنَمَا   اجْعَل الوَصْلَ مَكَانَ الخُمُسِ[3]

وما بين القفلين الأول والأخير تأتي الأبيات وعددها خمسة على وزن الرمل أيضاً، ولكن قوافيها تختلف من بيت لآخر وكل بيت مؤلّف من ستة أشطر.

أمّا النوع الآخر من الموشحات الجارية على الأوزان التراثة فإنّ الوشّاح لا يلتزم نظام الشطرين المتقابلين، بل ينوّع في بناء الموشّح من حيث الالتزام بالشطرين معاً في الاقفال، وبشطر واحد أو أكثر في الأبيات[4]، ومثال ذلك موشّح ابن زهر وهو على بحر الرمل:

أَيُّهَا السَاقِي إِلَيْكَ المُشْتَكَى   قَدْ دَعَوْنَاكَ وَإِنْ لَمْ تَسْمَعِ

وَنَدِيْمٍ هِمْتُ فِي غُرَّتِهِ

وَشَرِبْتُ الرَاحَ مِنْ رَاحَتِهِ

كُلَّمَا استَيْقَظَ مِنْ سَكْرَتِهِ

---

(1) فاخوري، محمود، "التجديد العروضي الغنائي في شعر الموشّحات الأندلسية"، **مجلة التراث العربي**، العدد85، سنة2002م، ص86.

(2) ابن سهل الإسرائيلي، **ديوان ابن سهل**، ص474.

(3) ابن سهل الإسرائيلي، المصدر نفسه، ص477.

(4) فاخوري، "**التجديد العروضي الغنائي في شعر الموشّحات الأندلسية**، ص87.

جَذَبَ الزِقَّ إِلَيْهِ واَتَّكَا   وَسَقَانِي أَرْبَعَاً فِي أَرْبَعِ[1]

أما الموشّح الذي أخرجته كلمة أو حركة عن الوزن المعروف وهو بقصد من الوشّاح، فيرى بعض الباحثين أنّه نوعٌ من الموشّحات يظهر فيه التجديد على استحياء [2] ومثاله قــول ابن بقي:

صَبَرْتُ وَالصبْرُ شِيْمَةُ العَانِي

ولَمْ أَقُــلْ لِلمُطِيْــلِ هِ جْرَانِــي   مُعَذِّبِي   كَفَــانِي [3]

وقول ابن بقي هذا من المنسرح وأخرجه منه قوله: ((معذبي كفاني)).

ومثال ما أخرجته عن الوزن المعروف حركة تخللت فقراته، حيث يتكلّــف الوشّــاح بإعادة تلك الحركة بعينها وبقافيتها قول ابن بقي:

يَا وَيْحَ صَبٍّ إِلَى البَــرْقِ   لَهُ نَظَــرُ

وَفِي البُكَاءِ مَــع الــوُرْقِ   لَهُ وَطَرُ[4]

وها من البسيط والتزام حركة الجر في كلمتي البرق والوُرق أخرجه عن وزنه.

3.4.4 أصل الخرجة وأثرها في الموشّح وقافيته وبنائه الموسيقي:

لقد ارتأيت أن أجعل الحديث عن أثر الخرجة في أوزان الموشّــحا ت مســتقلاً، وذلك للدور الكبير الذي أحدثته الخرجة في وزن الموشّحة وقافيتها وبنائها الموســيقي، ولقد تنبه الدارسون إلى أهمية الخرجة وأثرها في بناء الموشّحة فيقول ابن بسام مبينا سنة الوشّاحين في بناء الموشّحة ((وكان يصنعها على أشطار الأشعار، غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة، بأخذ اللفظ العامي والعجمي، ويسميه المركز ويضع عليه الموشّحة...))[5].

---

(1) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج2، ص76.

(2) فاخوري، التجديد العروضي الغنائي في شعر الموشّحات الأندلسية، السابق، ص86.

(3) غازي،**ديوان الموشّحات الاندلسية** ، مج1، ص438،والموشح منسوب للأعمــى التطيلــي، انظــر : الأعمــى التطيلي، **ديوان الأعمى التطيلي**، ص269.

(4) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، السابق، مج1، ص466.

(5) ابن بسام، **الذخيرة**، ق1، مج1، ص469.

أما ابن سناء الملك فكان حديثه عن الخرجة أكثــر تفصــيلاً، حيــث يقــول :
((والخرجة هي أبزار الموشّح وملحه وسكره ومسكه وعنبره، وهي العاقبة وينبغي أن تكون الحميدة والخاتمة بل السابقة وإن كانت الأخيرة، وقولي السابقة لأنها التي ينبغــي أن يسبق الخاطر إليها، ويعملها من ينظم الموشّح في الأول، وقبل أن يتقيد بــوزن أو قافية وحين يكون مُسيَّباً مُسرَّحاً ومُتبحبحاً مُنفسحاً، فكيف ما جاءه اللفظ والوزن خفيفاً على القلب أنيقاً عند الـ سمع مطبوعاً عند النفس حُلواً عند المذاق تناوله وتنوّله وعامَلــه وعمِلَه وبنى عليه الموشّح لأنه قد وجد الأساس وأمسك الذَّنب ونصب عليه الرأس))[1].

نستخلص من قول ابن سناء الملك أنّ الوشّاح كان يصنع الخرجة أولاً دون أن يضع في مخيلته وزناً أو قافيةً، ثُمَّ ينظم الموشّحة على وزن تلك الخرجــة وقافيتهــا، فالخرجة إذن هي التي ترسم وزن الموشّح وقافيته وليس الموشّح هو الذي يُقَيّد الخرجة بوزنٍ أو قافية ، فبذلك تنوّعت أوزان الموشّحات بتنوع الأوزان التــي كانــت عليهــا الخرجة، فيقول مقداد رحيم :إنّ((الخرجة العامية والأعجمية هي ا لسبب الوحيد فــي تنوع الأوزان في الموشّحات الأندلسية، أو عذابتها، أو خروجها عن المألوف في الشعر العربي، انطلاقاً من بناء سائر أقفال الموشّح على أساس تلك الخرجة، فضلاً عن بعض أجزاء الأدوار في بعض الموشّحات))[2]،وإلى ذلك يذهب عبد العزيز الأهواني فيرى أن أهميةالخرجة ودورها في وزن الموشّحة وبنائها : ((أنّها هي التي ينبغي أن يفكّر فيها الوشّاح أولاً ويتخيرها سواء نظمها هو أو استعارها من غيره))[3].

ويرى عدنان مصطفى صالح ((أنّ الوشّاح لو بدأ بنظم الموشّحة كما يُفْعَل فــي القصيدة الشعرية لتعذّر عليه الإتيان بخرجة تتنا سب مع سائر الأقفال من حيث الــوزن والقافية، فإنّما وزن الخرجة وقافيتها سواء كانت عاميةً أو رومانثيةً أو حتى معربةً هي

---

(1) ابن سناء الملك، **دار الطراز**، ص43.

(2) رحيم، **عروض الموشحات الأندلسية**، ص69.

(3) الأهواني، **حركات التجديد في الأدب العربي**، ص87.

التي فرضت على الوشّاح أن ينظم سائر أقفال الموشّحة على وزن الخرجة وقافيتها))[1]. فمن الصعب على الوشّاح أن ينظم الموشّحة أولا ثم يأتي بالخرجة، فيقول صلاح الدين الصفدي عن نظمه للموشّحات : ((وأنا فقد ارتكبت فيها مزلتين، وسلكت فيها زلقين، لأني غالب ما نظمته على وزن من تقدّمني، وأتيت بخرجة غير خرجته، وهذا فهو من أصعب ما يكون، لأن الوشّاحين يحصّلون الخرجة أولاً ثمّ أنهم ينظمون الموشّح على وزنها وقافيتها))[2].

وأشرنا في حديث سابق عن سنة الوشّاحين في استعارة الخرجات واقتباسها في ما بينهم، فبعض هذه الخرجات ما كان أصله آية كريمة، وبعضها ما كان أصله بيت شعر وبعضها ما كان منسوجا باللغة العامية أو الرومانثية وبعضها ما كان خرجات متداولة بين الوشّاحين، وكل من هذه الخرجات على اختلاف أصلها كان لها الأثرُ الأكبر في تحديد وزن الموشّحة وقافيتها، وسنوضّح بالأمثلة على كل نوع من هذه الخرجات وتبيان مدى تأثير تلك الخرجات التي استمدّها الوشّاح من موروثه الثقافي على أوزان الموشّحات وقوافيها.

1.3.4.4 الخرجة التي أصلها آية قرآنية:

ومثال تلك الخرجة، قول ابن سهل:

جُفُونُكَ بِالسِّحرِ يَا حِبِّـي قَدْ أَهْلَكَتْ سُـلْطَانِيَهْ [3]

فأصل الخرجة هو الآية الكريمة﴿هَلَكَ عَنِّي سُلْطَانِيهْ﴾[1]، كان ابن سهل قد حوّر في نص الآية الكريمة، وصاغ منها خرجته التي تنتهي بهاء السكت، فجاءت سائر أقفال الموشّحة منتهية بالقافية نفسها فيقول في المطلع:

---

(1) مصطفى، **الجديد في فن التوشيح**، ص187.

(2) الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك (ت764هـ/1363م)، **توشيع التوشيح**، تحقيق: إلبير حبيب مطلق، (د.ط)، بيروت، 1966م، ص29-30.

(3) ابن سهل الإسرائيلي، **ديوان ابن سهل** ، ص518.

نَعيمِي فِي الحُـــبِّ أَنْ تَشْــقَى بِالوَجْدِ نَفْسِـــي الفَانِيَـــهْ
وَمَوْتِي مِنْ لَحْظِكَ المُصْــبَى هُوَ الحَيَـــاةُ البَاقِيَـــهْ [2]

وفي قفل الدور الأول:

وَنَفْسِـــي تُقَطِّعُهَـــا شَـــوْقَا ظِلُّ الهُمُـــومِ المَاضِـــيَهْ
وَقَلْبِي مِنْ أَغْصُنِ الكَـــرْبِ يَجْنِي قُطُوفـــاً دَانِيَـــهْ [3]

وكانت قفل الدور الثاني على الآتي:

يَا قَلْبِي إِنِّي أَرَى العِشْــقَا جَـــرَّ عَلَيْنَـــا دَاهِيَـــهْ
وَهَبَّتْ رِيْحٌ مِـــنَ الحُـــبِّ عَفَّتْ رُسُومَ العَافِيَـــهْ [4]

والمتتبّع لبقية الأقفال يرى أنها مطابقة لقافية الخرجـــة ذات الأصـــل القرآنـــي فيجدها: و(هيهْ، حاميهْ، جاريهْ، واعيهْ)[5]. ومن المُلاحَظ أنّ الموشّحة كاملةً جـــاءت متأثرةً بالفواصل القرآنية في سورة الحاقة، فالخرجة أصلها آية قرآنية كريمة اقتبســـها ابن سهل من سو رة الحاقة، فجاء تأثير هذه الخرجة على سائر أقفال الموشّـــحة فبـــدا التشابه كبيراً بين قوافي موشّحة ابن سهل وفواصل سورة الحاقة.

ومن الخرجات التي أصلها آية قرآنية كريمة قول ابن زمرك:

يَتْلُو عَلَيْكَ الدَهْرُ بَعْدَ السَـــلامْ نَصْرٌ مِنَ اللهِ وَفَتْحٌ قَرِيبْ [6]

فالخرجة عند ابن زمرك هي آية قرآنية كان قد اقتبسها من قوله تعالى: ﴿وَأُخْرَىٰ تُحِبُّونَهَا نَصْرٌ مِّنَ اللَّهِ وَفَتْحٌ قَرِيبٌ﴾[7]،فجاء تأثير الآية القرآنية على سائر أقفال موشّـــحة ابـــن

(1) سورة الحاقة، الآية 29.
(2) ابن سهل الإسرائيلي، **ديوان ابن سهل**، السابق، ص516.
(3) ابن سهل الإسرائيلي، المصدر نفسه، ص516.
(4) ابن سهل الإسرائيلي، **ديوان ابن سهل**، ص516-517.
(5) انظر: ابن سهل الإسرائيلي، المصدر نفسه، ص517-518.
(6) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج2، ص543.
(7) سورة الصف، الآية 13.

زمدك في القافية والوزن، فنجد قوافي الأقفال في الموشّحة علـــى التـــالي : (المغيـــبْ، الشنيبْ، خضيبْ، غريبْ، تغيبْ، الحبيبْ، القشيبْ، المشيبْ، عجيبْ، مُجيـــبْ)[1] أمـــا وزن الخرجة فجاء على وزن السريع:

مستفعلن مستفعلن فـــاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

وعلى ذلك جاءت أقفال الموشّحة كاملة، فالتزم الوشّـــاح بإعـــادة قافيـــة ووزن الخرجة، التي كما اشترط الوشّاحون وضعها أولاً ثم نَصْب الموشّح عليها.

2.3.4.4 الخرجة التي أصلها بيت شعر:

ومن الخرجات المستعارة ما كان أصلها بيت شعر يقتبسه الوشّاح ويجعل منـــه خرجة لموشّحته، وفي ذلك يقول ابن سناء الملك :((وفي شجعان الوشّاحين والطعّـــانين في صدور الأوزان من يأخذ بيت شعر مشهوراً فيجعله خرجة ويبني موشّحه عليه))[2].

ويتضح لنا من قول ابن سناء الملك أن الوشّاح يتخير البيت الشعري أولاً ويبني سائر الموشّحة على بناء ذلك البيت، فبذلك يكون بناء الموشّحة مرسوماً عند الوشّاح في تصورٍ مُسْبَق إذ يلتزم أن تتطابق أقفال الموشّحة مع الخرحة التي هي في الأصل بيت شعري ومثال ذلك قول ابن بقي في موشّحةٍ له خرجتها بيت شعر لابن المعتز:

لَسْتُ مِنْ أَسْرِ هَـــوَاكَ مُخَلَّـــى إنْ يَكُنْ ذَا مَا طَلَبْتَ سَـــرَاحَا

قَدْ تَلَزَّمْـــتُ هَـــوَاكَ ضَـــمَانَا

أَعْطِنِي مِنْ مُقْلَتَيْـــكَ الأَمَانَـــا

فَلَقَـــدْ كَابَـــدْتُ فِيْـــكَ زَمَانَـــا

مُذْ تَمَلَّكْـــتَ دُجَـــى اللَّيْـــلِ دَلاّ فَغَدَا وَجْهُـــكَ فِيْـــهِ صَـــبَاحَا

ظَهَرَ الحُسْنُ فَأَضْحَى مَـــلاَذَا

بَى القَلْبُ فَصَـــارَتْ جُـــذَاذَا

---

(1) انظر: غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، السابق، مج2، ص541-543.

(2) ابن سناء الملك، **دار الطراز**، ص45.

فَأَنَــا مَــا بَــيْنَ هَــذَا وَهَــذَا

مُــذْ تَقَلَّــدتُكَ سَــيْفاً مُحَلَّــى فُقْتُ حُسْناً وَجَنَيْــتُ جِرَاحَــا

صِرْتُ مِنْ سِرْبَيْكَ بَيْنَ مَلاَحِمْ

عَرَبٌ شَدُّوا الشُــعُورَ عَمَــايِمْ

وَانْتَظَوا سِحْرَ الجُفُونِ صَوَارِمْ

زَحَفَ الصَــبْرُ إِلَيْــهِ فَــوَلَّى عِنْدَمَا هَزُّوا القُــدُودَ رِمَ احَــا

رُبَّ خَصْرٍ دق مِنْــكَ فِرَاقَــا

تَعْقِــدُ السَــيْفَ عَلَيْــهِ نِطَاقَــا

فَتَشَــكَّى ثِقْــلَ رِدْفٍ فَضَــاقَا

فَلِــــذَا دَقَّ هَــــوَايَ وَجَــــلاَّ إِنّ مَنْ مَاتَ هَوَى إِسْــتَرَاحَا

لَسْتُ أَشْكُو غَيْرَ هَجْرٍ

مُواصِلْ

مُذْ مَنَعْتُ القَلْبَ عَنْ عَذْلِ عَاذِلْ

وَتَغَنَّيــتُ لَهُــم قَــوْلَ قَائِــلْ

عَلِّمُــونِي كَيْــفَ أَسْــلُو وَإِلاَّ فَاحْجُبُوا عَنْ مُقْلَتَيَّ المِلاَحَا [1]

والخرجة في الموشّح كما أسلفنا بيت شعر لابن المعتز[2] وهو من المديد.

فنلاحظ كيف أثرت الخرجة في بناء الموشّح ، حيث أنّ الموشّح كاملاً وليس فقط الأقفال جاء على وزن المديد بالإضافة إلى التزام الوشّاح بشرط القافية فـي الأقفــال، حيث جاءت متوافقةً مع قافية البيت الشعري الذي جعل منه ابن بقي خرجةً لموشّحته.

ومِثال ذلك أيضاً خرجة ابن زهر في موشّحته التي مطلعها:

هَــلْ لِلعَــزَا فِيْــكَ سَــبِيلْ يَا هَاجِرِيْ مَا أَغْــدَرَكْ

---

(1) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص460-462.

(2) انظر: ابن المعتز، **ديوان ابن المعتز**، ص191.

ذُدْتَ الكَرَى عَــنْ بَصَــرِي   للهِ طَرْفٌ أَبْصَــرَكْ [1]

فقد اقتبسها ابن زهر من بيت شعر لابن زيدون:(من مجزوء الرجز)

يَا لَيْلُ طُلْ أَوْ لاَ تَطُــلْ   لاَ بُدَّ لِــي أَنْ أَسْــهَرَكْ

لَوْ بَاتَ عِنْــدِ ي قَمَــرِي   مَا بِتُّ أَرْعَى قَمَــرَكْ [2]

فجاءت موشّحة ابن زهر كاملة على مجزوء الرجز بالإضافة إلى تأثير قافية ابن زيدون –الخرجة- على قوافي الأقفال في الموشّحة، فجاءت جميع الأقفال منتهية بالكاف الساكنة[3].

3.3.4.4 الخرجات المتداولة بين الوشّاحين:

لقد كان من بين السُنَن المتبعة بين الوشّاحين تداول الخرجات فيما بينهم، وأشار ابن سناء الملك إلى هذه الظاهرة بقوله : ((وفي المتأخرين من يعجز عن الخرجة فيستعير خرجة غيره وهو أصوب رأياً مِمّن لا يوفق في خرجته بأنْ يعربها ويتعاقل ولا يلحن فيتخافف بل يتثاقل))[4].

وكان الوشّاح الذي يستعير خرجة موشّحةٍ يلتزم ببناء الموشّحة التي استعار خرجتها، فكثرت المعارضة بين الموشّحات في الأوزان ومن الأمثلة على الخرجة المتداولة التي كان لها تأثيرً في بناء الموشّحات التي استُعيرَت فيها الخرجة قول التطيلي في إحدى موشّحاته

غَيْــرِيْ إِذَا أَحَــبَّ يُــدَاهِي أَو يُــدَاهِنْ

أَمَا كَفَى الظَّنَى ظَــاهِراً وَالشَــوْقُ بَــاطِنْ

قَدْ كُنْــتُ نَاسِــكاً أَوْ كَمَــا كُنْــتُ وَلَكِــنْ

---

(1) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، السابق، مج2، ص87.

(2) ابن زيدون، **ديوان ابن زيدون ورسائله**، ص182.

(3) انظر: غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج 2، ص87-89.

(4) ابن سناء الملك، **دار الطراز**، ص43-44.

حُبُّ المِلاَحِ   أَفْسَدَ نُسْكِي وَصَلاَحِي [1]

وقول التطيلي هذا من الرجز، وختمه بخرجة تنتهي قافيتهـا بحـرف الحـاء المكسورة وكان المنيشي قد اقتبس خرجة التطيلي هذه وصاغ عليها موشّحةً له فجـاء تأثير خرجة التطيلي واضحاً على موشّحة المنيشي، فجاءت على وزن الرجز وَخُتِمَتْ أَقْفَالُهَا بالحاء المكسورة، فيقول:

يَا مَنْ يَجُـورُ فِـي حُكْمِـه هَـلاّ عَـدَلْتَا
وَإِذَا حَكَمْـتَ هَـلاّ إِلَـى الوِصَـالِ مِلْتَـا
قَتْلِـي أَرَدْتَ لَمّـا فَعَلْـتَ مَـا فَعَلْتَـا
دَاوِ جِرَاحِـــــــي   بِرِيْقِـكَ العَـذْبِ القِـرَاحِ
لَمّا عُذِلْتُ فِـي هَتْـكِ سِـرِّي وَانْهِمَـالِي
وَقَبْلُ كُنْتُ فِـي النُّسْـكِ فَـرْدًا فَبَـدَا لِـي
غَنَّيْتُ يَـا مَـنْ لاَمَ وَلَـمْ يَـرْثِ لِحَـالِي
حُبُّ المِلاحِ أَذْهَبَ نُسْكِي وَصَـلاحي [2]

وهناك أمثلةٌ كثيرةٌ على استعارة الخرجات بين الوشّاحين وكان لها التأثير نفسه على الوزن والقافية كمّا في المثال السابق[3]

وتحدثنا سابقاً عن ظاهرة الموشّحات المكفِّرة، وفي ظاهرة المكفِّرات يبدو تأثير التراث التوشيحي في وزن الموشّحات وقافيتها أكثرُ وضوحاً وتأثيراً، حيث أنّ الموشّح المُكفِّر يتأثر بوزن وقافية الموشّح المُكَفَّر عنه، يقول ابن سناء الملك في ذلك: ((والرَسْمُ في المكفِّر خاصة أن لا يُعمَل إلا على وزن موشّحٍ معروف وقوافي أقفالـه، ويُخـتَم

(1) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، السابق، مج1، ص293.

(2) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص341-342.

(3) لمزيد من الأمثلة انظر غازي، المصدر نفسـه، مـج1، ص76،47، 108، 131، 152، 413، مـج2، ص431، 558.

بخرجةِ ذلك الموشّح ليدُلَّ على أنّه مُكَفِّرَهُ ومَستَقِيل ربّه عن شاعره ومستغفره))[1] ولا نريد التفصيل أكثر في ظاهرة الموشّحات المكفّرة تحاشياً للتكرار إذ تم تفصيل القــول فيها سابقاً، وما يعنينا هنا هو بيان أثر الموشّح المُكفَّر عنه على وزن وقافية الموشّــح المُكَفِّر، ومثال ذلك موشّح ابن عربي:

أَنَا مُحِبِّي وَحِبِّــيَ المَحْبُــوبْ

وَطَالِبِي والطُّلاَبُ وَالمَطْلُوبْ

أَنْشِدُ مِنْ غَيْرةٍ وَقَــدْ هَتَكَــــا

منّي نَسِيمُ الرياضِ مَا هَتَكَــا

يَـــــا عُــــودَ الــــزَانْ   قُمْ سَــاعِدْنِي

طَـــــــابَ الرُّمّـــــــانْ   لِمَنْ يَجْنِي[2]

وموشّح ابن عربي هذا من المنسرح، وهو مكفِّر لموشّح لابن بقي يقول فيه:

يَا نَازِحاً قَدْ دَنَا بِــهِ الأَمَــلُ

حَاشَاكَ أَنْ يَسْتَفِزَّكَ البَخَــلُ

عَبْدُكَ بِالبَابِ خَائِفٌ جَــزِعُ

يَدْعُو لَعَلَّ الــدُعَاءَ يُسْــتَمَعُ

يَـــا عُـــوْدَ الـــزَانْ   قُـــمْ سَــــاعِدْنِي

طَــــــابَ الرُمَّــــــانْ   لِمَــــنْ يَجْنِــــي[3]

وموشّح ابن بقي هذا أيضاً من المنسرح، فنلاحظ تأثير هذا الموشّح علـى وزن موشّح ابن عربي وقافية أقفاله، حيث سار ابن عربي على بناء موشّحة ابن بقي بوزنها وقافيتها، وعلى النهج نفسه تسير سائر الموشّحات المُكفِّرة[1].

---

(1) ابن سناء الملك، **دار الطراز**، ص51.

(2) ابن عربي، **ديوان ابن عربي**، ص199.

(3) غازي، **ديوان الموشّحات الأندلسية**، مج1، ص471.

4.3.4.4 الخرجات العامية والرومانثية وأثرها في أوزان الموشّحات وقافيتها:

لقد تركت الخرجات المنسوجة باللغة العامية والرومانثية أثراً واضحاً في أوزان الموشّحات وقافيتها، ويشير إلى ذلك مقداد رحيم في قوله:إنّ الخرجة العامية والأعجمية هي التي أدّت إلى تنوع الأوزان في الموشّحات، ومن الخرجات العامية قول ابن خاتمة الأنصاري:

أَقْسَـــــمْتُ بِالأَنَاجِــــلْ وَحُرْمَــةِ المَسِــيحْ
مَــا إنَ أُطِيــعُ عَــاذِلْ فِيــكَ وَلاَ نَصِــيحْ
فَكَــمْ وَكَــمْ تُمَاطِــلْ ذاَ لَوْعَــةٍ قَــرِيحْ
قَــدْ امَّحَــتْ رُسُــومِي سُقْماً عَـنْ العَيَـانْ
فَــارْحَمْ أَنِــينَ نَاحِــلْ لَوْلاهُ مَـا اسْـتَبَانْ
قُــلْ كَيْــفَ يَسْــتَرِيحْ صَــبٌّ مَتَــيَّمُ
لِسَــانُهُ فَصِــيحُ وَالحُــبُّ أَعْجَــمُ
هَــا حَــالَتِيْ تَلُــوحُ فَهَــلْ مُتَــرْجِمُ
صُــبَيّ عَشِــقَتْ رُوْمِــيْ وشْ نَحْفَظْ اللّسَـانْ
السَّــاعَ مَــا نُشَــاكِلْ عَاشِقْ بِتُرْجُمَـانْ [2]

فنلاحظ الخرجة العامية للموشّح التي جاءت منتظمة على وزن ((مستفعلن فعولن))وخُتِمَتْ قافيتها بالنون الساكنة، فامتدّ تأثير هذه الخرجة العامية إلى سائر أبيات الموشّحة في الوزن، كما التزمت سائر أقفال الموشّحة بوزن الخرجة وقافيتها.

ومثال الخرجة الرومانثية قول ابن رحيم:

مَنْ لِقَلْبِي بِــادِّرَاكِ الوِصَــالِ

---

(1) لمزيد من الأمثلة،انظر غازي، المصدر نفسه، مج 2، ص257، مج1، ص165، مج2، ص260، مج1، ص479، مج2، ص630،286، ابن الصباغ الجذامي ، **ديوان ابن الصباغ الجذامي**، ص141، الأعمى التطيلي، **ديوان الأعمى التطيلي**، ص273.

(2) ابن خاتمة الأنصاري، **ديوان ابن خاتمة الأنصاري**، ص182-183.

وَهْوَ مِنْ أوْجَالِهِ فِي اتِّصَـــالِ
أَيُّ قَلْبٍ بِجَوَى الحُبِّ صَـــالِ
قَلِقٍ مِمَّا بِـــهِ مِـــنْ وَجِيْـــبِ
مُذِيبِ لِلمَشُوقِ الكَئِيبِ
وَالَّذِي أَهْوَاهُ سَـــالِي الفُـــؤَادِ
لَيْسَ يَـــدْرِي بِلَذِيْـــذِ الرُّقَـــادِ
مَا أُقَاسِي مِنَ أَلِـــيمِ السُّـــهَادِ
أَيُّ ظَبِـــيٍ نَـــاظِرٍ كَالمُرِيْـــبِ
رَبِيْبِ لَيْسَ بِالمُنِيْبِ
وَلِمَدْحِي فِي ابْنِ عَبْدِ العَزِيْزِ
شَرَفٌ عَـــالٍ بِلَفْـــظٍ وَجِيْـــزِ
غَايَةُ المُدْرِكِ حَسْب المُجِيْـــزِ
هَاكَ خُذْهَا تُحْفَةً مِـــنَ أَدِيْـــبِ
أَرِيْبِ لِلمَعَانِي مُصِيْبِ
يَا أَبَا الأَصْـــبَغ مِنِّـــي إِلَيْكَـــا
مَدْحاً يُظْهِرُ حَبِّي لَدَيْكَا
وَثَنَـــائِي مِـــنْ قَـــدِيْمٍ عَلَيْكَـــا
نِعْـــمَ القَـــوْلُ بِلَفْـــظٍ غَرِيْـــبِ
قَرِيْبِ لِلمَعَانِي مُصِيْبِ
وَفَتَـــاةٍ ذَاتِ حُسْـــنٍ بَهِـــيّ
أَعْرَبَتْ عَنْ مَنْطِ قٍ أَعْجَمِـــيّ
تَشْتَكِي مَنْعَ الجَمَـــالِ السَـــنِيّ
كِي فِرِي كِي شَـــرْد دِمِيْـــبِ

حَبِيْبِ نُنْ تِطْلُجَشْ دِمِيْبِ [1]

فنلاحظ الأثر الذي تركته الخرجة الرومانثية على الموشّحة فجاءت قوافي الأقفال مختومة بالباء المكسورة توافقاً مع قافية الخرجة، أما من ناحية الوزن فيرى سيد غازي أن هذه الخرجة من المديد فجاء الموشّح على وزن المديد تأثراً بوزن الخرجة الأعجمية.

الخاتمة

هناك جملةٌ من النتائج التي خَرجَتْ بها الدراسة من هذه الظاهرة الادبية، منها:

أولاً: إنّ الشعراء كانوا يختزنون في ذاكرتهم تراثاً غنياً، متعدد الجوانب، متنوع الروافد، فقد شمل النصوص الدينية من القرآن الكريم والحديث النبوي والعلوم الشرعية والفقه والمعرفة الصوفية وغيرها، كما شمل النصوص الأدبية من المشرقية والأندلسية المختلفة، من شعرٍ وموشّح وأقوال سائرة وأمثال وشخصيات أدبية وأحداث تاريخية وغيرها.

ثانياً: إنّ رصيد الوشّاحين من ذلك التراث الديني والادبي والتاريخي أسهم في لحظات إبداعهم في تشكيل خطابهم الشعري، حيث تمثّلوا المادة التراثية المشرقية والاندلسية المتّصلة بمضامين موشّحاتهم تمثّلاً جيّداً، ثمّ عمدوا إلى إبداع معاني نصوص موشّحاتهم، وصياغة تراكيبها مستعينين بتلك المادة على إحكام نتاجهم من الموشّحات.

ثالثاً: إنّ أشكال توظيف التراث في الموشّحات تعددت، وألوانه تنوّعت تنوّعاً كبيراً، فقد شملت الاقتباس الصريح من النصوص التراثة، وتحوير التعبير الديني والأدبي المقتبس تحويراً طفيفاً ليتناسب وطبيعة الخطاب الشعري، وتغيير البُنى النحوية والصرفية الأساسية للتراكيب المُقتَبَسَة لتلائم السياقات التي يدرجها الوشّاح فيها، وإعادة

(1) غازي،**ديوان الموشّحات الأندلسية** ، مج1، ص367-369، ومعنى الخرجة ماذا أصنع؟ كيف يكون حالي؟ يا حبيبي لا تبتعد عني، انظر هامش المحقق ص369.

صياغة تلك التراكيب المُقتَبَسَة على نحوٍ جديد، واستلهام المعاني والصور الفنية التراثية وإعادة إنتاجها على نحوٍ يخدم رؤى الوشّاحين.

رابعاً: إنّ التراث الشعري المشرقي المُحدَث كان من أكثر نماذج الشعر العربي المشرقي توظيفاً في الموشّحات الأندلسية، ذلك أنّه أكثر قرباً من واقع الحياة الأندلسية، وطبيعة المجتمع الاندلسي وعاداته وتقاليده على مستوى المعاني والمعجم اللغوي، من نماذج الشعر العربي التي تنتمي إلى عصورٍ أكثر بُعداً من الناحية الزمنية.

خامساً: إنّ التراث الشعري الأندلسي من الشعر التقليدي والموشّحات شكّلَ رافداً مهمّاً من روافد الوشّاحين الاندلسيين، فقد استلهموا هذا التراث على مستوى الافكار واللّغة والبناء الفنّي.

سادساً: إنّ استلهام التراث أغنى نصوص الموشّحات الأندلسية فنيّاً ومعنوياً، وعلى الرغم من إنّ هذا الاستلهام أدى إلى تأثرهم بنتاج مَنْ سبقهم من الشعراء والوشّاحين المبدعين وغيرهم، فإنّ نصوصهم الجديدة مصبوغةٌ بصبغة الوشّاحين الخاصة؛ أي أنّ نصوصهم كانت نصوصاً إبداعية جديدة لها هويتها وشخصيتها المُميّزة، فقد تفاعل الوشّاحون مع تجاربهم الخاصة أو تجارب مجتمعهم العامة، وصهروا التراث في نصوصهم في إطار الفن المُستَحدَث، ممّا يدلّ على وجود اشتراك في مُقوِّم أو عدّة مُقوِّمات بين النصوص التراثية والنصوص الجديدة، وهو ما يعمل على خلق المواءمة بين الخطاب السابق والخطاب اللاحق.

المراجع

ابن الأبّار، أبو عبدالله محمد بن عبد الله (ت 658هـ/1260م): (د.ت)، **الحُلة السّيراء**. تحقيق: حسين مؤنس، (د.ط)، دار المعارف، مصر.

ابن أبي أصيبعة، أبو العباس موفق الدين أحمد بن قاسم : (د.ت)، **عيون الأنباء في طبقات الأطباء**. شرح وتحقيق: نزار رضا، (د.ط)، دار ومكتبة الحياة، بيروت، لبنان.

ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين نصر بن محمد الشيباني (ت 638هـ/1240م): 1409هـ/1989م، **الوشي المرقوم في حل المنظوم**. تحقيق: جميل سعيد، (د.ط)، مطبعة المجمع العلمي العراقي.

أحمد بن حنبل، الإمام الحافظ أبو عبدالله أحمد بن حنبل (ت 241هـ/855م): 1419هـ/1998م، **مسند أحمد بن حنبل**. (د.ط)، بيت الأفكار الدولية للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية.

أدونيس: 1992م، **الصوفية والسوريالية**. ط1، دار الساقي، بيروت، لبنان.

إسماعيل، عز الدين :1973م، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية**. ط2، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، لبنان.

الأصفهاني، أبو عبد الله محمد عماد الدين الكاتب (ت 597هـ/1201م): (د.ت)، **خريدة القصر وجريدة العصر**. تحقيق: عمر الدسوقي وعلي عبد العظيم، (د.ط)، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة.

الأعمى التطيلي، أبو العباس أحمد بن عبد الله بن هريرة (ت 525هـ/1131م): 1409هـ/1989م، **ديوان الأعمى التطيلي**. تحقيق: إحسان عباس، (د.ط)، دار الثقافة، بيروت، لبنان.

الأفراني، محمد الصغير بن محمد المراكشي : 1418هـ/1997م، **المسك السهل في شرح توشيح ابن سهل**. تحقيق:محمد العمري ، (د.ط)، وزارة الأوقاف والشؤون والمقدسات الإسلامية، المملكة المغربية.

امرؤ القيس (ت 80 ق.هـ/455م): 1421هـ/2001م **ديوان امرئ القيس وملحقاته**. شرح: أبي سعيد السكري المتوفى (ت 275هـ/888م) تحقيق: أنور أبو سويلم،محمد الشوابكة، ط1،مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات العربية المتحدة، العين.

أمين، أحمد: 1388هـ/1969م، **ظُهر الإسلام**. ط5، بيروت، لبنان،.

الأهواني، عبد العزيز: 1957م، **الزجل في الأندلس**. (د.ط)، القاهرة.

الأهواني، عبد العزيز، وآخرون: 1979م **حركات التجديد في الأدب العربي**. (د.ط)، دار الثقافة، القاهرة، مصر.

الأوسي، حكمة علي : 1954م "جوانب من التأثير في اللغة الإسبانية"، **مجلة كلية الآداب** جامعة بغداد، العدد السادس والعشرون، حزيران 1989م، ص541-586.

الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب القاضي (ت 403هـ/1012م): (د.ت)، **إعجاز القرآن**. تحقيق: أحمد صقر، (د.ط)، دار المعارف، مصر.

بالنثيا، انخل جنثالث : 1955م **تاريخ الفكر الأندلسي** . ترجمة: حسين مؤنس، (د.ط)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.

أبو بحر، صفوان بن إدريس التجيبي المرسي (ت 598هـ/1202م): 1980م، **زاد المسافر وغرّة محيّا الأدب السافر**.أعدّه وعلّق عليه : عبدالقادر محداد، (د.ط)، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان.

بروفنسال، إيفان ليفي: (د.ت)، **الإسلام في المغرب والأندلس**. ترجمة: محمود عبد العزيز سالم ومحمد صلاح الدين حلمي، (د.ط)، مكتبة نهضة مصر، الفجالة، القاهرة.

البكري، أبو عبيد بن محمد بن عبدالعزيز (ت487هـ/1094م): 1403هـ/1983م، **فصل المقال في شرح كتاب الأمثال** . تحقيق: إحسان عباس وعبد الحميد عابدين، ط3، دار الأمانة ومؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان.

بوذينة، محمد: 1995م،**أشهر الموشحات ومعارضاتها** . ط1، منشورات محمد بوذينة، تونس.

بيلا، شارل. 1390هـ/1970م،"**الموّشّح والزجل همزة الوصل بين ثقافات مختلفة**". مجلة كلية الآداب، جامعة الرياض، مج1، السنة الأولى، ص38- 52.

الترمذي (ت 273هـ/886م): (د.ت)، **صحيح الترمذي**. شرح: الإمام أبي العربي المالكي، (د.ط)، دار الكتاب العربي، بيروت.

أبو تمّام، حبيب بن أوس الطائي (ت 231هـ/845م): (د.ت)، **ديوان أبي تمّام**. شرح: الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، ط2، دار المعارف، مصر.

التهامي، أبو الحسن علي بن محمد (ت 416هـ/1025م): 1986م،**ديوان التهامي** . شرح وتحقيق: علي نجيب عطوي، (د.ط)، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان.

الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد (ت 429هـ/1038م): 1403هـ/1983م، **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر** . شرح وتحقيق: مفيد محمد قميحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

الجاحظ،أبو عثمان عمرو بن بحر (ت 255هـ/771م): 1938م، **الحيوان**. تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط1، القاهرة.

جاد المولى،محمد أحمد وآخرون : 1408هـ/1988م،**قصص القرآن** . (د.ط)، دار الجيل، بيروت.

الجبوري، سعد: 1422هـ/2002م، **ثقافة الشاعر وأثرها في معايير النقد العربي القديم حتى نهاية العصر العباسي** . ط1، الدار المتحدة، مؤسسة الرسالة، دمشق.

الجذامي، ابن الصباغ محمد بن أحمد: 1419هـ/1999م، **ديوان ابن الصباغ الجذامي**. تحقيق: محمد زكريا عناني، أنور السنوسي، ط1، دار الأمين، القاهرة، الجيزة، جمهورية مصر العربية.

جرّار، صلاح: 2004م، **زمان الوصل، دراسات في التفاعل الحضاري والثقافي في الأندلس**. ط1المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس، عمان، الأردن.

الجرجاني،أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن (ت 471هـ/1078م): 1978م، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**.تصحيح: الشيخ محمد عبده، تعليق محمد رشيد رضا، (د.ط)، دار المعرفة، بيروت.

جميل بثينة، جميل بن عبد الله بن معمر العذري (ت 82هـ/701م): 1412هـ/1992م،**ديوان جميل بثينة** . تحقيق إميل بديع يعقوب، ط 1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

ابن جنّي أبو الفتح عثمان الموصلي (ت 392هـ/1002م): 1952م، **الخصائص**. تحقيق: محمد علي النجّار، (د.ط)، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة.

الجيّار، مدحت: (د.ت)،**الشاعر والتراث** . (د.ط)، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر.

الحذيري، أحمد: 1990م، "التمييز بين المثل والحكمة في كتب الأمثال القديمة عند العرب"، **حوليات الجامعة التونسية**. العدد31، ص107-134.

ابن حزم الأندلسي، أبو محمد علي بن أحمد (ت 456هـ/1064م): 1397هـ/1977م، **طوق الحمامة في الإلفة والألّاف** . تحقيق الطاهر أحمد مكي، ط 2، دار المعارف، القاهرة.

ابن حزم الأندلسي أبو محمد علي بن أحمد (ت 456هـ/1064م): 1987م، **رسائل ابن حزم الاندلسي** . تحقيق: إحسان عباس، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.

حسان بن ثابت (ت 45هـ/673م): (د.ت)**ديوان حسان بن ثابت** .ضبطه وحققه : عبد الرحمن البرقوقي، (د.ط)، دار الأندلس، بيروت، لبنان.

الحسناوي، محمد: 1986م، **الفاصلة في القرآن** ، ط2، المكتبة ا لإسلامية، بيروت، دار عمار، عمان.

حسين، طه: (د.ت)، **حديث الأربعاء**. ط2، دار المعارف، مصر.

حلمي، محمد مصطفى: (د.ت)، **ابن الفارض والحبّ الإلهــي** . ط2،دار المعــارف، القاهرة، مصر.

ابن حمــديس، أبــو محمــد عبــد الجبــار بــن أبــي بكــر بــن محمــد الأزدي (ت527هـ/1133م): (د.ت)، **ديوان ابن حمديس**. صحّحه وقدّم له : الدكتور إحسان عباس، (د.ط)، دار صادر، بيروت.

الحميدي، أبي عبدالله محمد بن أبي نصر (ت 488هـــ/1095م): 1983م، **جــذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس**. تحقيق : إبراهيم الأبياري، ط2، دار الكتب الإسلامية، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

أبو حيّان الأندلسي، محمد بن يوسف الغرناطي (745هـ/1345م): 1388هـ/1969م، **ديوان أبي حيّان الأندلســي**، تحقيق:أحمد مطلوب وخديجــة الحــديثي، ط 1، مطبعة العاني، بغداد، العراق.

حيدر، علي: 1999م، **مدخل إلى دراسة التصوف** . الشعر الصوفي في القرن الســابع الهجري، والعصر المملوكي الأول، والعصر العثمــاني . ط1، دار الشــموس للدراسات والنشر، دمشق، سورية.

ابن خاتمة الأنصــاري، أبــو جعفــر أحمــد بــن علــي بــن خاتمــة الأنصــاري (ت770هـ/1369م): 1414هـ/1994م، **ديوان ابن خاتمة الأنصاري**. تحقيق وشرح: محمد رضوان الدّاية، ط 1، دار الفكر المعاصر، بيروت ، لبنــان، دار الفكر، دمشق، سورية.

ابن خاقان، أبو نصر الفتح بن محمد (ت 529هـ/1135م): 1409هـ/1989م، **قلائد العقيان ومحاسن الأعيان**. تحقيق: حسين يوسف خريوش، ط 1، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن.

ابن الخطيب، أبو عبد الله محمد بن عبد الله لسان الدين (ت 776هـ/1374م):1967م، **جيش التوشيح**. تحقيق: هلال ناجي، ط1، مطبعة المنار، تونس.

ابن الخطيب، أبو عبد الله محمد بن عبد الله لسان الدين (ت 776هـ/1374م): 1393هـ/1974م، **الإحاطة في أخبار غرناطة** . تحقيق: أحمد عبد الله عنان، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر.

ابن خلدون، عبد الرحمن بن خلدون المغربي (ت 808هـ/1406م): 1401هـ/1981م، **مقدمة ابن خلدون** . تحقيق: خليل شحادة، ط1، دار الفكر، بيروت، لبنان.

ابن خلدون، عبد الرحمن بن خلدون المغربي (ت 808هـ/1406م): 1420هـ/1999م، **تاريخ ابن خلدون** . (د.ط)، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد (ت 681هـ/697م): 1970م، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**. تحقيق: إحسان عبّاس، (د.ط)، دار صادر، بيروت، لبنان.

خليف، يوسف: (د.ت)، **دراسات في الشعر الجاهلي**. (د.ط)، مكتبة غريب، مصر.

الخليل، أحمد: 1989م، **ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي**. ط 1، دار طلاس، دمشق، سورية.

الخنساء، تماضر بنت عمرو السلمية (ت 24هـ/644م): 1409هـ/1981م، **ديوان الخنساء**. شرح ثعلب أبو العباس أحمد بن يحيى بن يسار الشيباني النحوي (ت 291هـ/903م)، تحقيق: أنور أبو سويلم، جامعة مؤتة، ط1 دار عمار.

ابن خير، أبو بكر محمد بن خير الأشبيلي (ت 575هـ/1179م): (د.ت)، **فهرسة ابن خير**. تحقيق: إبراهيم الأبياري، (د.ط)، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني ،بيروت.

الدّاية، محمد رضوان: 1421هـ/2000م، **في الأدب الأندلسي**، ط1، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سورية.

الدقاق، عمر: (د.ت)، **ملامح الشعر الأندلسي**. (د.ط)، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان.

الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد (ت 748هـ/1347م): 1407هـ/1987م، **تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام**. تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

الرافعي، مصطفى صادق: (د.ت)، **تاريخ آداب العرب**. (د.ط) دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

الربيعي، أحمد حاجم: 2001م، **القصص القرآني في الشعر الأندلسي**. ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

رحيم، مقداد: 1407هـ/1987م، **الموشحات في بلاد الشام منذ نشأتها حتى نهاية القرن الثاني عشر الهجري**. ط1، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية.

رحيم، مقداد: 1990م، **عروض الموشحات الأندلسية**. ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد.

ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن (ت 463هـ/1071م): 1401هـ/1981م، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، بيروت، لبنان.

الركابي، جودت: 1966م، **في الأدب الأندلسي**. ط2، دار المعارف، مصر.

ابن الرومي، علي بن العباس بن جريج الرومي (ت 238هـ/896م): 1411هـ/1991م، **ديوان ابن الرومي**. تحقيق: عبد الأمير علي مهنا، ط1، منشورات دار ومكتبة الهلال.

رومية، وهب: **الرحلة في القصيدة الجاهلية**. ط 3، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1402هـ/1983م.

ريدان، سليم: 2001م **ظاهرة التماثل والتمييز في الأدب الأندلسي** . (د.ط)، جامعة منوبة، كلية الآداب، منوبة، تونس.

الزعبي، أحمد: 1415هـ/1995م، **التناص نظريا وتطبيقيا**. ط1، مكتبة الكتاني.

زلهايم، رودلف:1401هـ/1984م، **الأمثال العربية القديمة**. ترجمة:رمضان عبد التواب، ط3، مؤسسة الرسالة، بيروت.

الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر، (ت 538هـ/1143م): (د.ت)، **الكشّاف**. (د.ط)، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

زيتوني، عبد الغني أحمد: 1421هـ/2001م، **الإنسان في الشعر الجاهلي**. ط1، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات العربية المتحدة، العين.

ابن زيدون، أبو الوليد أحمد بن عبد الله المخزومي الأندلسي (ت 463هـ/1070م): (د.ت) **ديوان ابن زيدون ورسائله** . تحقيق وشرح: علي عبد العظيم، (د.ط)، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة.

ابن سعيد الأندلسي، أبوالحسن علي بن موسى (ت685هـ/1064م): 1964م، **المغرب في حلى المغرب**. تحقيق: شوقي ضيف، ط3، دار المعارف، مصر.

ابن سعيد الأندلسي، أبو الحسن علي بن موسى(ت685هـ/1064م): 1983م، **المقتطف من أزاهر الطرف**. تقديم وتحقيق:سيد حنفي حسنين، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

ابن سعيد الأندلسي، أبو الحسن علي بن موسى(ت685هـ/1064م): 1987م، **رايات المبرزين وغايات المميزين** . تحقيق:محمد رضوان الداية، ط 1، دار طلاس للدراسات والنشر، دمشق، سورية.

السعيد، محمد مجيد : (د.ت)، **الشعر في عهد المرابطين والموحدين في الأندلس** . (د.ط)، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان.

سلوم، داود: 1987م، **الموشحات المختلطة بالمفردات الأندلسية الإسبانية**. ط1.

ابن سناء الملك، أبو القاسم هبة الله بن جعفر (ت 608هـ/1212م): 1400هـ/1980م. **دار الطراز في عمل الموشحات**. تحقيق: جودت الركابي، ط 3، دار الفكر، دمشق، سورية.

ابن سهل الإسرائيلي، أبو إسحاق إبراهيم بن سهل الأشبيلي (ت 649هـ/1251م): 1985م. **ديوان ابن سهل الإسرائيلي**. تحقيق: محمد قوبعة، (د.ط)، منشورات الجامعة التونسية.

سيد قطب: (د.ت)، **التصوير الفني في القرآن**. ط3، دار المعارف، مصر.

الشافعي، أبو عبد الله محمد بن إدريس (ت 204هـ/819م): 1992م، **ديوان الإمام الشافعي**. إعداد: رحاب عكّاوي، ط1، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان.

الشتيوي، صالح: 2004م، **شعر الديارات في القرنين الثالث والرابع الهجريين في العراق والشام ومصر**. ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

شحادة، عبد العزيز محمد: 1995م، **الزمن في الشعر الجاهلي**. (د.ط).

شرّاد، شلتاغ عبود: (د.ت)، **أثر القرآن في الشعر العربي الحديث**. (د.ط)، دمشق، دار المعرفة.

الشرقاوي، حسن: (د.ت)، **معجم ألفاظ الصوفية**. ط2، مؤسسة مختار، دار عالم المعرفة، القاهرة، مصر.

الششتري، أبو الحسن علي بن عبد الله (ت 668هـ/1269م): 1960م، **ديوان أبي الحسن الششتري**. تحقيق: علي سامي النشّار، ط1، منشأة المعارف، الإسكندرية.

الشكعة، مصطفى: 1979م، **الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه**. ط4، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.

الشنتريني، ابن بسام أبو الحسن علي (ت 542هـ/1147م): 1399هـ/1979م، **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**. تحقيق: إحسان عباس، (د.ط)، دار الثقافة، بيروت، لبنان.

شوقي، ضيف: (د.ت)، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**. ط10، دار المعارف، القاهرة، مصر.

شيخ أمين، بكري: 1979م، **التعبير الفني في القــرآن**. (د.ط)، دار الشروق، بيروت، لبنان.

الصائغ، عبد الإله: (د.ت)، **الزمن عند الشعراء قبل الإســلام**. (د.ط)، دار الشــؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، العراق، بغداد.

الصابوني، محمد علي: 1401هـ/1981م، **صفوة التفاسير**. ط1، دار القرآن الكريم، بيروت.

صريع الغواني، مسلم بن الوليد الأنصاري (ت 208هـ/823م): (د.ت)، **ديوان صريع الغواني**. تحقيق: سامي الدهان، ط3، دار المعارف.

الصفار، ابتسام مرهون: 1394هـ/1974م، **أثر القرآن في الأدب العربي في القــرن الأول الهجري**، ط1، مطبعة اليرموك، بغداد.

الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك (764هـ/1363م): 1418هـ/1998، **أعيــان العصر وأعوان النصر**. حقّقه علي أبو زيد وآخرون، قــدّم لــه: عبــدالقادر مبارك، ط1، دار الفكر، دمشق، سورية.

الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك (ت764هـ/1363م): 1966م، **توشيع التوشيح**. تحقيق: البير حبيب مطلق، (د.ط)، بيروت.

الضبّي، أحمد بن يحيى بن أحمد (ت 599هـ/1202م): 1967م، **بغية الملتمس فــي تاريخ رجال الأندلس**. (د.ط)، دار الكتاب العربي.

ضيف، شوقي: 1419هـ/1999م، **الحب العذري عند العرب**. ط 1، الدار المصــرية اللبنانية.

طبانة، بدوي: 1986م، **السرقات الأدبية**. (د.ط)، دار الثقافة، بيروت، لبنان.

طرفة بن العبد (ت 60 ق.هـ/564م): (د.ت) **ديوان طرفة بن العبد**. شرح: الأعلم الشنتمري، تحقيق: دريد الخطيب ولطفي الصقّال، (د.ط)، مجمع اللغة العربية بدمشق.

العاني، محمد شهاب: 2002م، **أثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي**. ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، العراق، بغداد.

العباس بن الأحنف (ت 192هـ/807م): 1414هـ/1993م، **ديوان العباس بن الأحنف**. شرح: مجيد طراد، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

عباس، إحسان: 1978م، **تاريخ الأدب الأندلسي**. عصر الطوائف والمرابطين، ط5، دار الثقافة، بيروت، لبنان.

عباس، إحسان: 1985م، **تاريخ الأدب الأندلسي وعصر سيادة قرطبة**. ط7، دار الثقافة، بيروت، لبنان.

عباس، إحسان، وآخرون: 1398هـ/1978م، **دراسات في الأدب الأندلسي**. ط2، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس.

العباسي، عبدالرحيم بن أحمد (ت 963هـ/1555م): 1367هـ/1948م، **معاهد التنصيص على شواهد التلخيص**. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (د.ط)، عالم الكتب، بيروت، لبنان.

عبد الرحيم، مصطفى عليان: 1404هـ/1984م، **تيارات النقد الأدبي في الأندلس**. ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان.

عبد العزيز، أمير: **أصول الفقه الإسلامي**. ط1، دار السلام، 1418هـ/1997م.

عتيق، عبد العزيز: 1369هـ/1976م، **الأدب العربي في الأندلس**. ط2، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان.

ابن عربي، أبو بكر محيي الدين محمد بن علي (ت 638هـ/1240م): (د.ت)، **الفتوحات المكيّة**. (د.ط)، دار صادر، بيروت، لبنان.

ابن عربي، أبو بكر محيي الدين محمد بن علي (ت 638هـ/1240م): 1416هـ/1996م. **ديوان ابن عربي** . تحقيق وشرح:أحمد حسن بسج، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

ابن عربي، أبو بكر محيي الدين محمد بن علي (ت 638هـ/1240م): 1999م، **اصطلاحات الصوفية**. إعداد وتقديم: عبدالحميد صالح حمدان، ط 1، مكتبة مدبولي، القاهرة.

العسقلاني، ابن حجر شهاب بن أحمد بن علي (ت 852هـ/1449م): (د.ت)، **فتح الباري في شرح صحيح البخاري** . تحقيق: محيي الدين الخطيب وقصي محيي الدين الخطيب، (د.ط)، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

العطّار، سليمان: 1981م، **الخيال والشعر في تصوف الأندلس** . ط1، دار المعارف، القاهرة، مصر.

علي بن خلف، أبو الحسن علي بن عبد الوهاب: 1407هـ/1986م، **مواد البيان** . (د.ط)، معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية، جامعة فرانكفورت، جمهورية ألمانيا.

عمرو بن قميئة (ت 85 ق.هـ/540م): 1385هـ/1965م، **ديوان عمرو بن قميئة** . تحقيق: حسن كامل الصيرفي، (د.ط)، مجلة معهد المخطوطات العربية.

عناني، محمد زكريا: 1995م، **في الأدب الأندلسي**. (د.ط)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر.

عودة، أمين يوسف : 1995م، **تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية**. ط1، رابطة الكتّاب الأردنيين.

عودة، أمين يوسف: 2001م، **تجليات الشعر الصوفي**. ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان.

عيد، يوسف: 1993م، **التوشيح في الموشّحات الأندلسية**. ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان.

عيسى، فوزي سعد: (د.ت)، **ابن زهر الحفيد وشّاح الأندلس**. (د.ط)، منشأة المعارف، الإسكندرية،

عيسى، فوزي سعد : 1996م، **الشعر الأندلسي في عصر الموحدين** . (د.ط)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.

غازي، سيد: 1979م، **ديوان الموشّحات الأندلسية** . (د.ط) منشأة المعارف، الإسكندرية.

غازي، سيد: 1979م، **في أصول التوشيح**. ط 2، دار المعارف، القاهرة، مصر.

الغديري، مصطفى: 1415هـ/1995م، "الموشحات الأندلسية بين الإبداع والاتباع، انطلاقا من الخرجات المطعمة بالعبارات الأعجمية "**مجلة دراسات أندلسية** ، العدد الثالث عشر، ص37-54.

غوميس، أميليو غرسيه : 1954م، **الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه** . ترجمة: حسين مؤنس، ط1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.

فاخوري، محمود: 2002م، "التجديد العروضي الغنائي في شعر الموشّحات الأندلسية "، **مجلة التراث العربي**، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، العدد85 ،ص83-94.

الفاعوري، داوود علي فاضل: (د.ت)، **فلسفة التصوف من خلال النشأة والتطور** . (د.ط).

الفخر الرازي، محمد بن ضياء الدين الرازي (ت 604هـ/1206م): 1401هـ/1981م، **التفسير الكبير**. ط1، دار الفكر، دمشق، سورية.

الفرزدق، همام بن غالب الدارمي (ت 114هـ/733م): 1380هـ/1960م، **ديوان الفرزدق**. (د.ط)، دار صادر، بيروت.

فضل، صلاح: مايو1989م، "طراز التوشيح بين الانحراف والتناص ". **فصول**، المجلد الثامن، العدد الأول، ص70-80.

الفكيكي، عبد الهادي:1996م، **الاقتباس من القرآن الكريم في الشعر العربي**. ط1، دار النمير للنشر والتوزيع، سورية، دمشق.

ابن قزمان، أبو بكر محمد بن عيسى بن عبد الملك بن قزمان (ت555هـ/1160م): 1980م، **ديوان ابن قزمان** . تحقيق: ف. كور ينطي، (د.ط)، المعهد الإسباني العربي للثقافة، مدريد.

قصبجي، عصام: 1402هـ/1982م، **لسان الدين بن الخطيب حياته، فكره، شعره** . (د.ط)، منشورات جامعة حلب كلية الآداب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية.

قصبجي، عصام، ذو القعدة، ربيع الثاني، 1423هـ/2003م، "التحليل النفسي للخرجة في الموشح"، **مجلة دراسات أندلسية**، العدد التاسع والعشرون، ص51-62.

القلقشندي، أبو العباس أحمد بن علي (ت 821هـ/1418م): **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**. (د.ط)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، (د.ت).

القوطية، أبو بكر محمد بن عمر (ت 367هـ/977م): 1957م، **تاريخ افتتاح الأندلس**. تحقيق: عبد الله أنيس الطباع، (د.ط)، بيروت، لبنان.

الكبيسي، طراد: "النص أم جامع النص "، **أفكار**، عدد 111، حزيران، سنة 1993م، ص22-28.

الكتبي، محمد بن شاكر (ت 764هـ/1363م): (د.ت)، **فوات الوفيات**. تحقيق: إحسان عباس، (د.ط)، دار صادر، بيروت.

ابن كثير، أبو الفداء عماد الدين إسماعيل (ت 774هـ/1373م): 1414هـ/1993م، **قصص الأنبياء**. ط1، مطبعة الحلبي، القاهرة.

ابن كثير، أبو الفداء عماد الدين بن إسماعيل (ت 774هـ/1373م): 1422هـ، 1990م، **البداية والنهاية**. ط2، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان.

الكريم، مصطفى عوض: 1974م، **فن التوشيح**. (د.ط)، دار الثقافة، بيروت، لبنان.

كشاجم، أبو الفتح محمود بن الحسين الرملي (ت 360هـ/970م): 1390هـ/1970م، **ديوان كشاجم**. تحقيق: خيرية محمد محفوظ، (د.ط) مطبعة دار الجمهورية، بغداد، العراق.

ابن ماجة، أبو عبد الله محمد بن يزيد القزويني (ت 275هـ/888م): (د.ت)، **سنن ابن ماجة**. تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، (د.ط).

مالك بن أنس (ت 179هـ/795م): 1370هـ/1951م، **الموطأ**. تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، (د.ط)، دار إحياء التراث العربي.

المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين (ت 354هـ/965م): 1418هـ/1997م، **ديوان أبي الطيب المتنبي** . شرح: أبو البقاء العكبري(ت610 هـ/1213م)، ضبط نصّه وصحّحه: كمال طالب، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

أبو المحاسن، محمد بن علي العبدري الشيبي (ت837هـ/1433م): (د.ت)، **تمثال الأمثال**. تحقيق: أسعد ذبيان، (د.ط)، دار المبرة.

المرزباني، أبو علي الحسن بن رشيق (ت 456هـ/1064م): 1385هـ/1965م، **الموشح**. تحقيق: علي محمد البجاوي، (د.ط)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر.

مصطفى، عدنان صالح: 1406هـ/1986م، **الجديد في فن التوشيح**. ط1، دار الثقافة، قطر، الدوحة.

ابن المعتز، عبدالله بن محمد (ت 296هـ/908م): 1415هـ/1990م، **ديوان ابن المعتز**. شرح وتحقيق: يوسف شكري فرحات، ط1، دار الجيل، بيروت، لبنان.

معروف، فايق محمود: 1983م، **ديوان الخوارج**. ط1، دار المسيرة، بيروت، لبنان.

المقّري، أبو العبّاس شهاب الدين أحمد بن محمد التلمساني (ت 1041هـ/1631م): 1398هـ، 1978م، **أزهارالرياض في أخبار عياض** . (د.ط)، صندوق إحياء التراث الإسلامي المشترك بين المملكة المغربية ودولة الإمارات العربية المتحدة، الرباط.

المقّري، أبو العباس شهاب الدين أحمد بن محمد التلمساني (ت 1041هـ/1631م): 1415هـ/1995م، **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها**

لسان الدين بن الخطيب . تحقيق: مريم قاسم الطويل ويوسف علـــي الطويـــل، ط1، (د.ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري (ت518هــ/1124م): (د.ت)، **مجمع الأمثال.** تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (د.ط)، دار الفكر.

النابغة الذبياني،أبو أمامة زياد بن معاوية (ت 18 ق.هــــ/605م): (د.ت)، **ديــوان النابغة الذبياني.** تحقيق: كرم البستاني، (د.ط)، دار صادر، بيروت، لبنان.

نصر، عاطف جودة : 1983م، **الرمز الشعري عنـــد الصـــوفية** . ط3، دار الأنـــدلس، بيروت، لبنان.

أبو نواس،الحسن بن هانئ (ت 198هــ/813م):(د.ت)، **ديوان أبي نـــواس** . (د.ط)، دار صادر، بيروت.

نوفل، محمد محمود قاسم : 1403هــ/1983م، **تاريخ المعارضات في الشعر العربـــي** . ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، دار الفرقان، عمان.

النويري،شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب (ت 733هـــــ/1333م): (د.ت)، **نهايـــة الأرب في فنون الأدب.** (د.ط)، وزارة الثقافة والإرشـــاد القـــومي المؤسســـة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر.

النيسابوري، أبو الحسين مسلم بن الحجاج(ت 261هــ/874م): 1972م، **صحيح مسلم.** تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، ط2، دار إحياء التراث، بيروت، لبنان.

هانئ الأندلسي، أبو القاسم محمد بن هـــانئ الأزدي الأندلســـي (ت362هـــــ/873م): (د.ت)، **ديوان محمد بن هانئ الأندلسي.** تحقيق: محمد البغدادي، (د.ط)، دار الغرب الإسلامي.

الهذلي، أبو ذؤيب خويلد بن خالد (ت 27هــ/648م): 1419هــ/1998م، **ديوان أبي ذؤيب الهذلي.** شرح وتحقيق: سوهام المصري،راجعه وقـــدم لـــه : ياســـين الأيوبي، ط1، المكتب الإسلامي، بيروت، دمشق، عمان.

هلال، محمد غنيمي: 1973م، **النقد الأدبي الحديث.** (د.ط)، دار نهضة مصر، القاهرة.

هيكل، أحمد: 1971م **الأدب الأندلسي من الفتح حتـــى ســـقوط الخلافـــة** . ط6، دار المعارف، مصر.

الوأواء الدمشقي، أبو الفـــرج محمـــد بـــن أحمـــد الغســـاني **(ت 385هــــ/995م):** 1414هــ/1993م، **ديوان الوأواء الدمشقي**. تحقيق:سامي الدهّان، ط 2، دار صادر، بيروت، لبنان.

وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت: 1412هــ/1992م، **الموسوعة الفقهية**. ط1، طباعة ذات السلاسل، الكويت.

يوسف،حسني عبد الجليل : (د.ت)**الإنسان والزمان في الشـــعر الجـــاهلي** . (د.ط)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.

يوسف، حسني عبد الجليل : 1989م،**موسيقى الشعر العربي** . (د.ط) الهيئة ا لمصرية العامة للكتاب.

اليوسف، يوسف سامي: 1994م، **ابن الفارض شاعر الحب الإلهي**. ط1، دار الينابيع.